

**Universidad Andina Simón Bolívar**

**Sede Ecuador**

**Área de Letras y Estudios Culturales**

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Comunicación

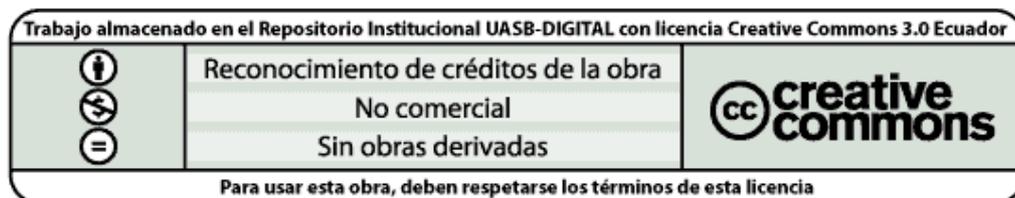
**La ironía en la crítica televisiva en *A control remoto* de**

**Roberto Aguilar**

**Autor: Noha Fernando Puma Torres**

**Tutor: José Laso Rivadeneira**

**Quito, 2017**



## **Cláusula de cesión de derecho de publicación de tesis**

Yo, Noha Fernando Puma Torres, autor de la tesis intitulada “La ironía en la crítica televisiva en *A control remoto* de Roberto Aguilar”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de magíster en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.

2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.

3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha: 21 de noviembre de 2017

Firma: Noha Puma Torres

## Resumen

El presente trabajo de titulación analiza la ironía en tanto recurso crítico en el discurso periodístico de veinticinco artículos de opinión de la columna *A control remoto* de Roberto Aguilar, entre los años 2000 y 2001. Para ello, se utiliza la noción de Pierre Schoentjes sobre la ironía que se desprende del texto base: *La poética de la ironía* (2003) que transversalizará esta tesis.

De manera complementaria, este estudio se enmarca en las discusiones sobre el discurso periodístico, la televisión y, particularmente, la televisión ecuatoriana, erigidas por diversos sujetos teóricos latinoamericanos.

De la misma forma, se incorpora a la autora Yamila Heram quien conceptualiza la crítica televisiva desde la zona y coordenadas latinoamericanas. Así, ironía, crítica y televisión construyen un gran trípode conceptual innovador desde el análisis y la reflexión interpretativa que sostiene este trabajo investigativo. Se concluye que la crítica de televisión de *A control remoto* es un género maleable que analizó desde parámetros periodísticos y cinematográficos.

Roberto Aguilar usó la ironía burlesca, antifrásica e incrustó interesantes secuencias textuales dialógicas y argumentativas-expositivas. Por último, la ironía en tanto recurso prevalente en veinticinco portentosas columnas de Aguilar, supone que no se iniciará desde cero en la exploración de la crítica televisiva en medios impresos, porque la presente investigación marca un precedente.

**Palabras clave:** comunicación; periodismo; ironía; discurso periodístico; crítica televisiva.

## **Dedicatoria**

A Dios por su infinita gracia.

A la Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador y a todos sus maestros y  
maestras por permitirme indagar libremente en la cuestión mediática.

A Cecilia, mi madre, por su amor, compasión y su inagotable desprendimiento por el  
otro, prójimo o próximo.

A Paúl, mi hermano, por imbuirme con fortaleza y persistencia. A mi Pía, Josué y  
Zoe, Judith y Ana Paula.

A mi tía Marianita por legarme la preciosa semilla, La Palabra.

A mi abuelo Carlos (+) y abuela Ester (+) por su honestidad e integridad.

A mis tíos, primos y amigos.

A mi tutor José Laso, por su acogida y abrazo sabio.

A Saudia Levoyer y Alex Schlenker por sus oportunas acotaciones.

## Tabla de contenido

<b>Introducción</b> .....	7
<b>Capítulo primero</b> .....	10
<b>La ironía</b> .....	10
<b>1.1 La ironía</b> .....	10
<b>1.2 La ironía en tanto recurso crítico</b> .....	14
<b>1.3 La crítica televisiva</b> .....	31
<b>1.4 El contexto de la columna de <i>A control remoto</i></b> .....	37
<b>1.5 La crítica televisiva de <i>A control remoto</i></b> .....	42
<b>Capítulo segundo</b> .....	51
<b>Análisis de veinticinco columnas de <i>A control remoto</i></b> .....	51
<b>2.1 La ironía en tanto recurso crítico en el discurso periodístico de veinticinco artículos de opinión de la columna <i>A control remoto</i> de Roberto Aguilar, entre los años 2000 y 2001</b> .....	51
<b>Capítulo tercero</b> .....	83
<b>Conclusiones</b> .....	83
<b>Bibliografía</b> .....	86

## **Tabla de gráficos**

**Imagen 1:** *EL COMERCIO*. 2000. *Columna A control remoto de Roberto Aguilar* 47

**Imagen 2:** *EL COMERCIO*. 2000. *Comentario de Roberto Aguilar* ..... 47

## Introducción

Este trabajo de titulación pretende analizar la ironía en tanto recurso crítico en el discurso periodístico de veinticinco artículos de opinión de la columna *A control remoto* de Roberto Aguilar, entre los años 2000 y 2001. Esta tesis, se sustentará en un trípode conceptual que se edifica así: el primer soporte, la ironía (Pierre Schoentjes), el segundo soporte, la crítica televisiva (Yamila Heram) y el tercer soporte, la televisión en clave latinoamericana.

El capítulo primero abarca acerca de la noción de ironía, y sobre todo, en tanto recurso de la crítica. Para ese emprendimiento teórico hay una revisión de la línea de conceptualización de Pierre Schoentjes, profesor de la Université de Gand, en Bélgica y su texto *La poética de la ironía* (2003). Hay que insistir que su propuesta transverzalizará todo mi trabajo investigativo. Asimismo, los aportes de Helena Calsamiglia y Amparo Tusón en su libro: *Las cosas del decir; Manual de análisis del discurso* (1999) que se entrecruzan con las posturas de Schoentjes.

En el discurrir de este documento investigativo es necesario explorar, en primera instancia, las especificidades del discurso periodístico (que envuelve la noticia, opinión) y en segunda instancia, su vinculación con la crítica. Aquí, es vital incorporar dos textos ineludibles sobre dicho discurso: *La noticia como discurso: comprensión, estructura y producción de la información* y *Racismo y análisis crítico de los medios* de Teun A. Van Dijk que servirán como faro teórico. Tal postura se complementará con otras visiones periodísticas.

El estudio de la crítica no disipa la vigencia en el debate actual. De hecho, recientes acercamientos de Carlos A. Vallina (2016) siguen el rastro en los inicios de la crítica en Latinoamérica, reúnen de manera desprejuiciada periodismo, crítica y cultura, desarrollan un trabajo imponente de taxonomía de las formas de escritura y los métodos (arriesgándose por las dimensiones inabarcables así como por lo postergado), e intentan envolver rigurosamente la crítica literaria, la cinematográfica, legitimar la televisiva –primero historiándola– y la crítica de medios.

Complementariamente, este trabajo de investigación se enmarca en el debate sobre la televisión y, específicamente, en su inexorable fin como medio masivo. Además, en este trabajo académico, ensayaré una caracterización de la televisión

ecuatoriana desde una visión poliédrica y latinoamericana, esto es, con miradas sobre la televisión, principalmente, de teóricos como Carlos A. Scolari.

Asimismo, se aborda acerca de la crítica televisiva. Para ello, se respaldará en Yamila Heram, especialista en señalada crítica, quien expandió el derrotero conceptual sobre ella, y adscribe la televisión a tres estadios. Del mismo modo, ella propone tres fases de la crítica televisiva: *la paleo crítica*, *la neo crítica*, *snack crítica*. Hay puntos de contacto entre la televisión y el cine. Asimismo, parámetros desde los cuales criticar la televisión.

En resumen, la crítica televisiva funciona, en ocasiones, a manera de puzle (rompecabezas) y se construye con insumos y parámetros que hibridan la crítica literaria, el teatro y el cine. En ese sentido, es importante agregar otro elemento: perseguía desmarcarse de las otras críticas. Lo cierto es que Rincón reconoce que criticar se tornó “problemático”, en el sentido de los conflictos que genera con los objetos/sujetos de sus críticas. Con todo, Heram no solo aporta con los estadios de la crítica televisiva sino que insinúa, finalmente, que es inclasificable (2013, 71).

En el caso de Ecuador, la crítica televisiva es un insumo importante para la reconstrucción de la historia de la televisión, inserta en la cultura mediática, en el siglo de los medios masivos. En las líneas subsiguientes, un apartado estará destinado a reconstruir breve y parcialmente el horizonte contextual en el que germina la columna de crítica televisiva, *A control remoto*. Esto es, el recorte temporal (2000-2001) en los ámbitos de lo económico, político, social y mediático.

En otra sección, se averiguará en cómo surge la columna de crítica televisiva *A control remoto* del impreso *EL COMERCIO*. Paralelamente, se desarrollará un breve paneo al trayecto periodístico de Roberto Aguilar, se examinará los aspectos formales y lo más relevante de esta investigación: la crítica sobre televisión de la referida columna.

Hay grandes ejes desde los cuales se construye la crítica de Aguilar en su microtexto: programas emblemáticos e icónicos de televisión, canales vinculados a la banca, el género humorístico, las telenovelas, los noticieros, programas con altos picos de rating, el ejercicio periodístico. También el énfasis en la producción, en los horarios, en el manejo de la entrevista y la publicidad.

La columna *A control remoto* (y Aguilar) es la punta del *iceberg* del ejercicio de la crítica televisiva, sumergidos están otros dos periodistas como César Ricaurte

(*EL COMERCIO*) y Orlando Pérez (Hoy), los otros dos momentos de la crítica televisiva en el Ecuador.

El capítulo segundo analizará las columnas críticas desde la noción de ironía de Pierre Schoentjes, y las secuencias textuales dialógicas y argumentativas-expositivas que ahí se visualizan. El capítulo tercero, finalmente, establecerá las conclusiones.

## Capítulo primero

### La ironía

La ironía protege contra la angustia existencialista... La misión consiste en desplazar el problema

Frantz Fanon

La ironía es la canción del prisionero que llegó a amar su jaula

David Foster

#### 1.1 La ironía

En el presente capítulo abordaré en torno a la ironía. Para ese emprendimiento teórico revisaré la línea de conceptualización de Pierre Schoentjes, profesor de la Université de Gand, en Bélgica y su texto *La poética de la ironía* (2003). Hay que insistir que su propuesta transverzalizará todo mi trabajo investigativo. Asimismo, las nociones de Helena Calsamiglia y Amparo Tusón en su libro: *Las cosas del decir; Manual de análisis del discurso* (1999) que se entrecruzan con las posturas de Schoentjes.

Para empezar, Pierre Schoentjes traza un gran paneo de las fases decisivas de la deslumbrante ironía occidental. En otras palabras, él rearticula –hasta el punto de cuasi historizar– y categorizar, sistemáticamente, la ironía: en un extremo, identifica la *ironía socrática* conexas a la burla; en el centro: registra la *ironía romántica* vinculada a la libertad y a la parábasis y, finalmente, analiza en el otro extremo a la *ironía modernista y posmodernista*<sup>1</sup> asociada básicamente al componente evaluativo y político/subversivo. Dicho componente es clave del vuelco conceptual que delinea

---

<sup>1</sup> Schoentjes recupera la figura de la autora canadiense Linda Hutcheon y a sus textos inéditos sobre la ironía. De estos últimos, su planteamiento cardinal consiste en configurar la ironía posmoderna en tanto política, sin soslayar su componente ambiguo, en un tiempo también indiscernible (carente de referencias, signado por una dispersión de ideas y textos complejos) y la relevancia del intérprete y las múltiples operaciones que realiza para asimilar la ironía. En efecto, legitima este tipo de ironía en su dimensión política y no repara, además, en su condición de inasible (o su complejidad). Sobre todo, la enarbola como un arma para disparar/ironizar ante la imposibilidad de enfrentar directamente al orden o a las esferas políticas y, desde mi perspectiva, hasta al contingente mediático.

el pensador Belga. En ese documento, él da cuenta de cómo ha sido “reactualizada” la ironía en el siglo XXI.

El esquema del párrafo anterior, ahonda sobre todo en autores y textos prioritariamente alemanes (por ejemplo Friedrich Schlegel), ingleses y franceses. Precisamente, él vislumbra a la literatura europea como un ámbito fecundo y a la vez sinuoso para discernir sobre la ironía. Sin embargo, su trabajo opaca las ironías hispanoamericanas. Salvo cuando desarrolla una leve alusión a la “ironía laberíntica” del texto de Borges: *El jardín de los senderos que se bifurcan* (Schoentjes 2003, 178).

En una primera observación, la ironía es un término de significado y aplicación ilimitada. Sin embargo y en un sentido más específico, los diccionarios asocian a la ironía con la burla y el disimulo, una dualidad indisoluble bajo una matriz socrática (clásica). La mencionada asociación es también válida. Lo dicho es corroborado desde una perspectiva latinoamericana. De hecho, José Ferrater Mora entiende por ironía “el arte de disimular lo que se piensa”. A esto último, acotaría además lo que se plantea: “como ‘simulación’ más bien que como disimulo. [...] La ironía no es, pues, modestia, sino más bien falsa modestia” (1964, 993).

**La noción de Schoentjes.** Él también la eslabona a la jactancia y advierte sobre la imposibilidad de definir la ironía porque aquello implica “su muerte”. Sin embargo, la reconoce, en su premisa central, anclada a la historia. Pues bien, la noción de Schoentjes es más permeable. Él configura su concepto nuclear desde varios elementos clave que fueron incorporados de cada etapa histórica: “la ironía es un modo indirecto y simulador que juega con el desvío entre dos sentidos en oposición. A pesar de ello, se puede ser preciso sobre lo esencial: la ironía es evaluadora; es un juicio crítico, atribuido [...] a una persona en el caso de la ironía verbal” (Schoentjes 2003, 263).

De la cita antes mencionada, y sin mayores contrastes, Tusón y Calsamiglia convergen con Schoentjes en que la ironía “[es un modo] de indireccionalidad –no se expresa el tema abiertamente– y provoca efectos diversos” (1999, 350). Al mismo tiempo, coinciden en su aspecto lúdico<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> En suma, la ironía genera no solo diversos puntos de contacto sino también influjos: “burla, comicidad, complicidad inteligente” (Calsamiglia y Tusón 1999, 350). Mejor dicho, la ironía prevé cohesionar al sujeto irónico con sus intérpretes o cómplices. Si bien, la ironía: “refuerza la cohesión” al interior de una comunidad discursiva (Schoentjes 2003, 166) o entre pares irónicos, sin embargo hay un excluido, la víctima. Justamente, Schoentjes se adhiere a ese planteamiento, pero señala que el sujeto irónico busca un chivo expiatorio para agredir (2003, 64). De ahí, su connotación en ciertos casos, como un juego agresivo que desencadena emociones.

Ahora bien, la perspectiva actual, a través de los estudios en torno a los discursos (escritos), entiende la ironía como una figura retórica —es decir, la *ironía verbal* es un tipo de ironía y se ajusta al discurso de la retórica, tiene como finalidad convencer y aplica el sentido de lo “contrario” (figura de la antífrasis<sup>3</sup>)—.

**La ironía como figura retórica.** A finales del siglo XIX y principios del siglo XX el arte retórico es retomado por sendos trabajos académicos que se centralizaban en sus reglas de composición y principios. De este modo, la Retórica de Aristóteles (disciplina sobre cuestiones generales que a través de la reflexión argumental trabaja en lo verosímil) es una cuestión neurálgica para la Nueva Retórica y la Retórica General. Es decir, la concepción de la Retórica Clásica tiene como elemento central: cómo el discurso debe forjar los argumentos retóricos para la demostración, “y donde se trata de una calidad o entidad especial” (López 1995, 897).

En épocas más recientes, el estudio de la retórica en la dinámica cultural ha sido otro foco de interés en la época contemporánea. Marc Fumaroli, historiador francés de la cultura, pasa revista a la transición de la retórica a la Teoría Literaria. La retórica se ha revitalizado en otras disciplinas como antropología. Ciencias como la comunicación (catalogada así por el catedrático Nelson Reascos) han renovado su interés y no se ha restringido a ligarla por ejemplo a las técnicas de información, según López Eire (1995, 905).

En el devenir de la retórica, la ironía se emplea también como figura para convencer en tanto mecanismo eficaz en el discurso (periodístico por ejemplo). A propósito de la retórica Teun A. Van Dijk en su publicación *El Discurso como Estructura y Proceso* (2000), enfatiza en su dimensión retórica. No obstante, señala que la actividad discursiva puede también prescindir de estas figuras: “de los ejes vertebrales de la retórica clásica estaba constituido de los medios específicos que hacen a un discurso más memorable, y por ende más ‘persuasivo’, ‘las figuras de la retórica’. Si bien todo discurso entraña necesariamente un estilo, no todo discurso presenta estas figuras, que también podemos denominar ‘estructuras retóricas’: [...] ironía” (Van Dijk 2000, 36). Por consiguiente, este autor se muestra renuente a considerarla como

---

<sup>3</sup> Es una figura retórica en el discurso escrito. En su origen griego, y en pocas palabras, el término significa “decir lo contrario de lo que se cree o de lo que es realmente” (Tusón y Calsamiglia 1999, 345). Dicho de otro modo, es frecuente investir irónicamente a una persona o a un objeto con un expresión (o adjetivo) contraria de sus cualidades. De igual forma, Schoentjes sostiene que es un “Procedimiento que asociaríamos con la ironía de manera espontánea y que consiste en emplear una palabra en un sentido contrario a su sentido real” (2003, 68). Y frecuentemente, se le ha asignado a la ironía su capacidad de utilizar palabras de manera opuesta a su significado literal.

un discurso amplio. De este modo, la piensa como un fragmento irónico localizado, coincidiendo con lo que postula Schoentjes.

Van Dijk comprende la retórica como un discurso que no se limita solo a persuadir sino que además trastoca opiniones. También, él propone vincularla al ámbito de lo social: “se trata de un tipo de discurso instrumental. De un modo u otro, es un vehículo para reforzar, alterar o responder a las opiniones de un público determinado. O del tejido social de la comunidad” (2000, 234).

Asimismo, Van Dijk articula a la ironía a la estilística y, especialmente, a su objeto de estudio, el estilo, en su libro *Racismo y Análisis Crítico de los Medios* (1997). En ese sentido, registra los aportes de la Teoría Literaria y concretamente del campo de la lingüística que examina el empleo artístico de sus modos de expresión y recursos: “El estilo es el resultado textual de la elección entre modos alternativos de decir más o menos lo mismo por medio de distintas palabras. Dichas elecciones estilísticas también conllevan una clara implicación social” (Van Dijk 1997, 36). De esa forma, pondera el desarrollo discursivo y sus potencialidades de expresión.

Por su parte, Jonathan Potter se aproxima en su libro *La representación de la realidad; Discurso, retórica y construcción social* (1998), a la retórica clásica por sus múltiples posibilidades, entre las que se erigen, la capacidad de adhesión. Así también, redime a la ironía en la retórica: “se tratará como un aspecto de la relación antagónica entre versiones: cómo se contraponen una descripción a otra descripción alternativa, y cómo se organiza, al mismo tiempo, para resistirse a una oposición” (Potter 1998, 142).

En síntesis: la *ironía* es una figura *retórica* que se refiere a dar a entender lo contrario de lo que se dice. En cambio, la ironía como figura literaria alude a jugar con los significados, o lo que es lo mismo, usar las palabras de tal manera que el significado sobreentendido en la palabra es en realidad diferente del significado exacto. Y a fin de cuentas, la ironía se usa para insinuar un potente contraste del significado exacto propuesto. Así, un mayor significado real se revela no por las palabras mismas, sino que la situación y el contexto o varios elementos, reglas, convenciones permiten descifrarla.

Aquí vale la pena hacer una pequeña digresión: la retórica, la poética y la literatura, se han nutrido de los recursos lingüísticos. Así, lo ratifica López Eire: “A la lengua literaria en prosa se le puede dar cierta dignidad o altura a base de aplicarle, si bien con mesura, procedimientos propios de la lengua de la poesía, como, por ejemplo,

los tropos o figuras, y, en concreto, la [ironía], que se convierte así en campo de estudio común para la poética y para la retórica” (1995, 898).

Es oportuno ahora referirme a la literatura que ha sublimado, en sus “imágenes de la ironía”: a la máscara (fingimiento y ambigüedad), el espejo (deformado), el laberinto y el arabesco (Schoentjes 2003, 172). El universo literario se ha convertido en el territorio prominente para su estudio y ha privilegiado el tratamiento y aplicación de las figuras retóricas como la ironía en los artefactos literarios. Revítese por ejemplo la biografía falsa como subgénero literario en la obra de *Shiki Nagaoka* de Mario Bellatin: un personaje posmoderno y oriental similar a Cyrano de Bergerac que es recogido en un relato escrito y visual (por sus fotografías “montadas”).

Para finalizar este apartado, no se puede desconocer el legado de la retórica y de la ironía para la zona latinoamericana. Ahora, la ironía se deslizó inconteniblemente a otros discursos, por ejemplo al ámbito periodístico (y al género de la opinión) especialmente en la crítica televisiva que se ha servido de ella como recurso crítico pero ya a nivel latinoamericano, ecuatoriano.

## 1.2 La ironía en tanto recurso crítico

En esta sección indagaré, primero, acerca de la crítica<sup>4</sup>. Enseguida, reflexionaré en torno a la ironía en tanto un recurso crítico. Realizaré mi abordaje desde su sentido más amplio y desde distintas miradas<sup>5</sup> concretamente, Gerald Raunig.

El semiólogo francés Roland Barthes en su texto *Crítica y verdad* intentó reinventar la crítica. Ahí, otorga luces sobre la noción de crítica en su ensayo (1972). Su comprensión desde la perspectiva literaria proyecta la manera cómo debe aplicarse la mencionada crítica, es decir, fija parámetros para examinar, sobre todo, un texto.

---

<sup>4</sup> Por lo general, la palabra crítica denota inicialmente desambiguación, en Grecia. El juez (Krités) y el árbitro (crítico) se revestían del ejercicio de la crítica que implicaba discernir, separar y analizar. Luego, Aristófanes, comediógrafo griego, mediante el género cómico asumió esa posibilidad crítica. También germinaba en la filosofía. Pues, en los textos de Aristóteles y Platón se plasmaban lo nacientes atisbos de evaluaciones éticas y estéticas. Esos discursos se entrelazaban en un pedestal que sostenía una tríada de aspectos críticos de la acción: la comprensión, la empatía y juicios de valor en la cultura occidental (clásica y estética). Con todo y lo anterior, la crítica procuraba desenmascarar intensamente los sofismas o los argumentos falsos (Ferrater 1964, 700) que menoscaban la verdad. De ahí, que la crítica se acoplaba como criterio para mitigar la carencia de pruebas, método o evidencia empírica. Por el criterio –que primeramente trasluce el error o falacia– se entiende que es la característica a través de la cual algo es reconocido como verdadero. La filosofía, la lógica y el criterio tienen una obsesión en común o mejor dicho un objeto: la consecución de la verdad. Para las tres, la crítica es una herramienta complementaria.

<sup>5</sup> Considero aquí la *itinerancia* de los conceptos. Quiero decir que desde varias perspectivas se pueden extraer conceptos que pueden servir para explicar la cuestión de la crítica.

Eso devino de la revisión/negación de la literatura francesa clásica. Se trató de conectar al marxismo, psicoanálisis, existencialismo, estructuralismo, entre otros. De esta manera, vertebra su interpelación que responde al análisis por ejemplo de la objetividad, el gusto<sup>6</sup>, la asimbolía (no manejar los símbolos). La postura de Barthes cobra vigencia en este documento académico porque: “La verdadera ‘crítica’ de las instituciones y de los lenguajes no consiste en juzgarlos, sino en distinguirlos, en separarlos, en desdoblarlos. Para ser subversiva, la crítica no necesita *juzgar* le basta hablar del lenguaje, en vez de servirse de él” (1972, 14).

Entonces, él visiona la *nueva crítica* en un juego que desacomode las formas y desplace la importancia de los seres. Por lo tanto, la ironía, y su capacidad de extender el lenguaje, se convierten un recurso significativo de la crítica:

La ironía no es otra cosa que la cuestión planteada al lenguaje por el lenguaje. [...] una forma de poner el lenguaje en entredicho por los excesos aparentes, declarados al lenguaje [...] porque ella juegue con las formas y no con los seres, porque ella abre el lenguaje en lugar de estrecharlo. ¡Por qué estaría prohibida en la crítica! Ella es la única palabra seria que le quede. (Barthes 1972, 78)

El enfoque de Potter apuesta por la ironía en la crítica en tanto contraviene el régimen discursivo imperante. Es más, en su postulado, la ironía se erige en su excesiva capacidad de desplegar la aliteralidad –una de las aristas que conforman la conceptualización de la ironía en cuanto a los actos del habla al momento concreto de la textualidad– del significado de las palabras, también de vulnerar un sinnúmero de versiones y, consecuentemente, fracturar la realidad:

La ironía ha negado a tener un sentido más específico y designa una manera de abordar el discurso que no lo trata como algo literal sino como un producto de determinados intereses o estrategias (Woolgar, 1983). A medio camino entre estos sentidos, trataré el discurso ironizador como el habla o la escritura que socava el carácter descriptivo literal de una versión. Es lo contrario del discurso cosificador: vuelve a convertir el objeto material en un habla que está motivada o deformada, o que es errónea en algún sentido. (Potter 1998, 141)

En ese sentido, el Diccionario de Teoría Crítica y Estudios Culturales redefine la ironía en tensión con la realidad y como una de sus primeras capas superficiales. En pocas palabras: “describe una situación en la cual apariencia y realidad están en

---

<sup>6</sup> La escritora Lidia Santos pasa revista a este concepto y privativamente al *buen gusto* en su libro *Kitsch y cultura de masas* (1998). Sus significados y la manera de asumirlos, han mutado por ejemplo: el término gusto proviene de la gastronomía de los XVII y XVIII. Este alude a lo sensorial para posteriormente convertirse en un parámetro para evaluar un texto.

conflicto” (2002, 408). En cambio, Ferrater bifurca dos tipos de ironía que interactúan persistentemente con la realidad: “Mientras el primer tipo de ironía –que llamamos *ironía deformadora*– descoyunta la realidad, el segundo tipo de ironía –que llamamos *ironía reveladora*– aspira a comprenderla mejor” (1964, 994).

La crítica se ha diversificado de manera inusitada, entre las principales: *reader-response criticism* (la crítica de recepción del lector); feminista; lingüística; literaria; moral; la *critical inquiry* (investigación crítica) que se fraguó en una revista (1974) que ambiciona o tiene dos directrices básicas: “una voz para la indagación razonada sobre las creaciones significativas del espíritu humano” y además de “provocar y mediar debates en numerosas áreas del pensamiento crítico” como señala dicho Diccionario (2002, 119). Es sintomático, que los estudios no han examinado cuidadosamente en el imaginario social donde pervive la idea de dos tipos de crítica dicotómica: la constructiva (positiva) y la crítica destructiva (negativa).

En relación a este asunto, Christian León, profesor investigador de la Universidad Andina, prefigura la crítica a partir de la mirada particular del crítico que dista de la teoría que gira en torno a una obra: “La crítica es una escritura pública, que hace una lectura particular, desde un punto de vista personal, sobre una obra específica. En eso se diferencia de la teoría, que es más general” (León 2016).

Por su parte, Gerald Raunig replica a la pregunta ¿Qué es la crítica? Esta se planteó Michel Foucault en su intensa y prolífica conferencia de 1978. Luego, revisa las fuentes de inspiración que combinan las antiguas concepciones: Immanuel Kant (pero dejando de lado la figura y la crítica de Descartes) y actuales Judith Butler. Sobre el primero, Raunig se alinea conceptualmente en que la crítica es “un desafío a lo existente”. De la amplia disertación de Foucault, extrae tres elementos primordiales en torno a la crítica: es arte (de la distinción), virtud y técnica (Raunig 2008).

Kant y su método recuperan la idea de que la crítica es “una práctica que suspende al juicio”. Butler y Foucault propondrán (o mejor dicho coincidirán) más tardíamente que la crítica no se restringe a la fase de interrupción del juicio, como lo había avizorado en su momento el creador del Criticismo, sino que “inaugura otra práctica” (Ibíd.). Por lo cual, Raunig asiente en que la crítica es una figura que recompone (porque regresa al juicio) y simultáneamente inventa.

Ahora bien, la ironía es un recurso incisivo en la crítica. Por eso, la postura crítica penetrante se imbuje de esta. Es opositora ante toda prepotencia y sumisión abrumadora. Por ello, persiste en fines sociales como la libertad: “*Irónica* no es una

mala palabra para usar junto a opositora. Porque en lo esencial –y aquí seré explícito– la crítica debe pensar en sí misma como algo que realza la vida y está constitutivamente opuesto a toda forma de tiranía, dominación y abuso; sus objetivos sociales son el conocimiento no coercitivo producido en interés de la libertad humana”. Así, Edward W. Said (2004, 47) amplía los horizontes de la crítica. Por lo tanto, reconstruye la base de la crítica contemporánea insuflada en la política. Para mí, la ironía se coloca –si se me permite el término– en la inconformidad opositora/política que persigue afinidad con las demandas sociales.

Schoentjes sostiene que la ironía es un juicio crítico y tiene un carácter evaluador y valorativo cuando apuesta por no exaltar, no alabar las virtudes, fortalezas y más bien se apoya en plantear lo contrario.

Por otra parte, los estudios sobre la ironía y el periodismo de opinión o crítica han sido insuficientes en el país y, de igual forma, a nivel regional, en los últimos años. Sin embargo, los trabajos de investigación sobre la ironía en columnas de opinión se han desarrollado en la línea de investigación habitual, es decir, desde la lingüística.

En el caso de Ecuador, el motivo conductor de los textos periodísticos permite la coexistencia de humor e ironía en las columnas de dos de los periodistas del Ecuador: Simón Espinosa y Francisco *Pájaro* Febres Cordero. En efecto, la Universidad Andina del Ecuador recoge 124 columnas de opinión (1982-2012) de Simón Espinosa, periodista ecuatoriano, en el libro *Vine, vi, linché* (2014).

Con una dilatada trayectoria en el periodismo, Espinosa adosa, en sus textos más representativos, su crítica bajo una mirada predominantemente política frente a todo régimen discursivo/político. Se trata de una apología (o antología) satírica –una de las variantes de la ironía– refleja versatilidad en el uso de esta categoría. Así con humor se increpa al discurso político vigente.

En su estudio, Fernanda Espinoza (2013) se acerca a la columna del periodista ecuatoriano Francisco *Pájaro* Febres Cordero, en el periódico guayaquileño *EL UNIVERSO* donde se trata de elucidar específicamente como el humor y la confrontación política cohabitan cadenciosamente. Según la autora, este periodista se sirve de la “sal quiteña” y matiza su elaboración textual con el *humor hiperbólico*, “que exagera y desorbita lo risible” (Espinoza 2013, 23).

A todo esto, la ironía irrumpe en la crítica como tendencia a mirar “la vida según las incongruencias que hay entre las apariencias y la realidad. Las palabras ocultan el verdadero significado y producen sensación de incongruencia” (Ibíd.). Sus

textos periodísticos son desmontados bajo las categorías de lo connotativo y lo denotativo en una coyuntura política determinada en el Ecuador. Ahí es donde, igualmente, Espinoza hurga en los orígenes de los textos de opinión y las características del periodismo de humor.

En este caso, el humor del *Pájaro* Febres Cordero “es un acto espontáneo y visceral, de allí que el artículo se transforma y modifica en la marcha, cosa que responde a la dialéctica que maneja entre la palabra y su persona, relación en la que pueden intervenir, hasta el estado de ánimo en que se encuentre” (Espinoza 2013, 41). En sus artículos, él oscila entre el humor y el no humor. Su crítica es abonada con la ironía y apunta a la despotenciación de la perversidad, una de las facetas de la supremacía de los gobernantes (Espinoza 2013, 42).

A nivel de Latinoamérica y específicamente en Colombia, el trabajo académico descriptivo de Catalina Arciniegas se interesa por los recursos lingüísticos, pero desde un ángulo específico: la ironía verbal del periodista, libretista de series de televisión y escritor colombiano, Daniel Samper Pizano, en sus columnas de opinión del periódico *El Tiempo* (2010).

En sus textos críticos, Samper Pizano posiciona a la ironía como un recurso recurrente. Conjuntamente, se desarrollan temáticas que alcanzan a los *marcadores de la ironía* que revelan su discurso crítico. Entre el muestrario constan: la puntuación (que prevalece sobre las otras) el tono, las palabras alerta, las yuxtaposiciones. Es así como, estos marcadores o lo que es lo mismo, estos indicadores viabilizan identificar a la ironía.

En esa misma línea, otro estudio de Belén Alvarado de la Universidad de Alicante reflexiona sobre las *marcas de la ironía* verbal (2006) y principalmente sobre el enunciado irónico a partir del análisis pragmático que implica las intenciones del hablante, situación y el contexto. De la misma forma de otros indicadores de la ironía: lítotes (que sirve para afirmar), la hipérbole y el oxímoron.

En contraste a lo antes mencionado, en el caso de mi tesis se entrecruzan por un lado la variable de la ironía con el periodismo de opinión –la crítica– y por otro lado la variable de la televisión. De ahí que mi tesis adquiere distinta importancia y validez académica en el campo de la comunicación. En lo sucesivo, analizaré sus especificidades.

**El discurso periodístico y su vinculación con la crítica.** Ahora, exploraré, en primer plano, las especificidades del discurso periodístico (que engloba la noticia,

opinión) y en segundo plano, su vinculación con la crítica. Aquí, incorporaré dos textos<sup>7</sup> ineludibles sobre dicho discurso: *La noticia como discurso: comprensión, estructura y producción de la información* y *Racismo y análisis crítico de los medios* de Teun A. Van Dijk que me conducirán como faro teórico. La postura de este autor se complementará con las visiones periodísticas de José Armentia, José Caminos, María Casals, Luisa Santamaría Suárez, Jairo Valderrama y de Carlos A. Vallina. De esta manera, se construirá este cuerpo teórico.

Las pretensiones académicas para redefinir el discurso han sido trepidantes a partir del siglo XX. Por un lado, y de manera intensa e inteligible: “Es parte de la vida social y a la vez un instrumento que crea la vida social. Desde el punto de vista discursivo, [...] escribir no es otra cosa que construir piezas textuales orientadas a unos fines y que se dan en una interdependencia con el contexto (lingüístico, local, cognitivo y sociocultural)” (Calsamiglia y Tusón 1999, 15).

Por otro lado, Van Dijk provee, también, una definición particular y asequible del discurso donde lo real es el eje articulador: “el uso real del lenguaje por locutores reales en situaciones reales”, en el Diccionario de Análisis del Discurso (2005, 33). Hay considerables definiciones de discurso, no obstante, me concierne la que da cuenta, concretamente, del periodístico.

**Discurso periodístico.** Es una pieza textual que tiene elementos específicos como datos e información en relación con el contexto cultural, social. Las aportaciones conceptuales de Van Dijk –un autor imprescindible para el estudio del discurso– ocupan un sitio privilegiado en el diálogo académico y comunicacional. Su proyecto analítico, respecto al texto periodístico, es transparentado, también, desde una múltiple convergencia transdisciplinar: lingüística textual, análisis narrativo, estilística y retórica.

Así, el proyecto de Van Dijk trasluce los esquemas discursivos diferenciados (el discurso periodístico para ilustrar mejor). “Una definición real de un discurso periodístico en el diario exige una descripción teórica extensa y explícita acerca de las estructuras (tanto formales como semánticas), los usos y las funciones”, según él (1990, 19). En el mencionado discurso no se escinde la cognición social y el contexto sociocultural. Ambas son inequívocas para entender su propuesta.

---

<sup>7</sup> Me interesan estos textos porque son contemporáneos al surgimiento de la columna que analizaré. Igualmente, trabajaré con un texto actual que enlaza periodismo, crítica y cultura de Carlos A. Vallina (2016).

El texto de este autor de Naaldwijk, Países Bajos, formula dos nociones fundamentales: primero, en lo que denomina la *macroestructura* semántica cuando “Solo hablamos de resumen, núcleo o resultado final o de la información más importante de una declaración cuando consideramos extensiones conversacionales o textuales más largas y microproposiciones” (Van Dijk 1990, 54).

Es decir, asigna a este discurso una especificidad prominente: el titular que no solo tiene la restricción en tanto puerta a la información sino condensa el tema: “Una primera característica importante del discurso periodístico: se pueden expresar y señalar los temas mediante titulares, que aparentemente actúan como resúmenes del texto de la noticia” (Van Dijk 1990, 60).

En cambio, el segundo concepto es *la superestructura* (o el esquema básico) que presupone una estructura (esqueleto) del contenido de un texto, en pocas palabras, representa la forma que adopta el discurso:

Los temas se organizan, normalmente, por medio de un esquema abstracto consistente en categorías convencionales que especifican la función general de los temas en un texto. [...] un esquema jerárquico que consiste en una serie de categorías [...] contexto, historia (conjuntamente forman la categoría de fondo), reacciones verbales y comentarios. (Van Dijk 1997, 35)

Paralelamente, en su planteamiento no prescinde de otras especificidades en un proceso vital del sujeto frente al texto: *macrorreglas de selección, omisión, de generalización, y de organización*:

En primer lugar, podemos simplemente suprimir toda la información que ya no sea relevante en el resto del texto, como los detalles locales. En segundo lugar, podemos tomar una secuencia de proposiciones y reemplazarlas por una generalización, en vez de decir que tenemos un gato, un perro y un canario, podemos decir más sucintamente que tenemos animales domésticos. En tercer lugar, podemos reemplazar una secuencia de proposiciones que denote las condiciones usuales, los componentes o las consecuencias de un acto o suceso, por una macroproposición que denote el acto o suceso como un todo. (Van Dijk 1990, 56)

Desde el ámbito del periodismo se ha aportado a la discusión del andamiaje del referido discurso que implica, además: “selección de los hechos relevantes, jerarquización de la información; y la capacidad de profundizar y contextualizar” (Sancho 2004, 77). De la misma manera, los manuales, publicaciones y prácticas periodísticas *in situ* han vigorizado el debate a partir de la redacción periodística, la valoración de las fuentes (qué es lo noticiable), en la producción del diario (inclusive

el diseño) y la actividad periodística. Todavía más, en cuanto al discurso periodístico e impreso que se arrogaba la profundidad e investigación de los hechos como fortaleza frente a los otros medios masivos.

**La noticia.** De manera más general, el discurso noticioso es una construcción o un relato. En primera instancia, Van Dijk contribuyó proactivamente para comprender la noticia, en los años noventa. Trata sobre “sucesos políticos sociales y culturales que hayan acontecido” (1990, 18). Se identifica por su carácter dual: novedoso e informativo.

En segunda instancia, el discurso de la noticia es planificado deliberadamente, esto es, desprovisto de aleatoriedad y arbitrariedad. Así, el discurso noticioso se vertebra con la *macroestructura* (titular) y la *superestructura* de la noticia (o esquema básico: entradilla y cuerpo). Este se jerarquiza por *proposiciones* y *microproposiciones* en una lógica de ascendencia y descendencia hasta consolidar un dispositivo textual coherente.

Otra particularidad importante del engranaje periodístico es la posibilidad de la conexión entre el sujeto/periodista *semiautónomo* –que asume su labor periodística compleja– con el consenso social: “los objetivos y funciones específicas, ya sean institucionales como profesionales, de los medios de comunicación y de los periodistas también permiten y precisan un rol semiautónomo para la (re) producción de los sucesos informativos y la elaboración de un consenso social” (Van Dijk 1997, 78).

Tal discurso no puede disociarse, en ocasiones, del género de la noticia (trabajo previo). Ahora bien, el discurso periodístico es más abarcativo. En su labor académica, Van Dijk apertura las posibilidades con el análisis del género de opinión (inclusive al editorial) y la crítica como discursos evaluativos (como trabajo posterior de este autor) en el apogeo de los medios masivos.

**La opinión.** De un modo más amplio, este se identifica por la exposición y demostración del pensamiento de un personaje o medio de comunicación reconocido referente a un tema. En ese sentido, Van Dijk ha atravesado el sendero incesante de la innovación teórica respecto al señalado discurso.

Asimismo, él resquebraja los cimientos que sostienen ese esquema discursivo, precisamente, el discurso de la opinión se edifica, de igual manera, con la *macroestructura* y *superestructura*. Esta última, integra un componente sustancial: la argumentación, que se inscribe en los modos de organización del discurso. En términos generales: “El sentido de la argumentación es el estudio de las técnicas discursivas que

*permiten provocar o aumentar la adhesión de las personas a las tesis presentadas para su asentimiento*” (Casals y Santamaría Suárez 2000, 166).

La columna de opinión se constituye con varios pilares: introducción, exposición de hechos, digresión, proposición, partición, argumentación, demostración, prueba, impugnar la opinión contraria y conclusión (Valderrama 2005, 143). Se ha asociado la “opinión con la libertad” (146) con una importante dosis retórica.

Complementariamente, el vuelco hacia los sujetos tiene implicaciones sustanciales y pretende desentramar sus opiniones: “Nuestra concepción de opiniones es multidisciplinaria y por ella la definimos como una forma especial de representaciones mentales; [...]. Por este motivo una teoría satisfactoria sobre las opiniones debería, a nuestro juicio, circunscribirse en el triángulo que relaciona la *cognición*, la *sociedad* y el *discurso*” (Van Dijk 1997, 252).

El debate se viabiliza a través de la tematización, que se desprende de una agenda mediática bajo la valoración de las fuentes (diseñada desde los medios), que acciona mecanismos en la memoria individual y colectiva:

Los universos simbólicos creados y construidos en torno a los temas de debate público y su retención en la memoria, colectiva o individual, de los miembros o colectivos de una sociedad, están íntimamente relacionados con el concepto de tematización, tomada ésta, no como los temas de los que trata la comunicación de masas, sino como una acción y un proceso cuya consecuencia es el establecimiento de la agenda temática realizada a partir de sus rutinas de producción. (Van Dijk 1997, 294)

La agenda de los medios de comunicación se define, cotidianamente, desde un conjunto de gestiones y decisiones de los directivos, editores, entre otros, quienes seleccionan los tópicos (informativos) y luego despliegan la información. Sin embargo, la agenda mediática es porosa con las otras agendas de las organizaciones, grupos de presión, relaciones públicas, campañas políticas, medios internacionales de élite. En síntesis: “se ha esbozado una respuesta a quién fija la agenda mediática, a partir de la consideración de tres elementos: las principales fuentes que suministran la información para las noticias, otras organizaciones informativas y las normas y tradiciones del periodismo” (McCombs 2004, 223).

En ese sentido, la teoría de la *agenda-setting* (estableciendo la agenda) explicó cómo los medios de comunicación influían en la opinión pública y no a la inversa: “La hipótesis nuclear de la teoría del establecimiento de la agenda, de que la agenda mediática influye en la agenda del público, con la hipótesis causal rival, de que es la

agenda del público la que influye en la agenda mediática” (McCombs 2004, 37). El impacto de los medios trasciende en la esfera pública, principalmente, en una dimensión psicológica, al punto no solo de modificar la estimación general de una población acerca de un asunto determinado, sino de cambiar las actitudes y, consecuentemente, los comportamientos. Por consiguiente genera acciones particulares y sociales.

Los géneros de opinión tienen la capacidad de instaurar, en última instancia, climas de opinión en el entramado social: “Por su parte, los géneros de opinión dan un paso más adelante y contribuyen, a nuestro modo de ver, al establecimiento de la opinión pública que desemboca en los climas de opinión. La estructura argumentativa de estos géneros de opinión, [...] reflejan [...] el contrato con los consumidores asiduos del medio” (Van Dijk 1997, 295).

En esa perspectiva, la estructura argumentativa de los géneros de opinión se arma de acuerdo a un propósito básico: analizar los asuntos informativos recientes. Dicha estructura se engrana partiendo, necesariamente, de la información básica para el lector: “Otra estructura posible parte de una aseveración de principio (el fallo) que después deberemos apuntalar con argumentos demostrativos, para rematar y redondear con una nueva sentencia al terminar, coincidente con la inicial” (Grijelmo 1998, 127).

Simultáneamente, Van Dijk socavó los sesgos ideológicos. De ese marco, se desprenden sólidas contribuciones como las relaciones de poder y el racismo en los medios tradicionales impresos europeos. Igualmente, la cuestión del *contexto* (temática que ha sido trabajada anteriormente) sin embargo, en sus últimos textos insiste en repotenciarla.

**La crítica.** El discurso periodístico vincula, asimismo, a la crítica, que es también un género relevante. Este artículo firmado se organiza bajo criterios de brevedad, urgencia e inteligibilidad y “es uno de los géneros más controvertidos, ya que se sustenta en la opinión que algunos expertos vierten sobre obras realizadas por otros autores” (Armentia y Caminos 2003, 32).

Este particular texto se conecta, además, al periodismo cultural, (Casals y Santamaría Suárez 2000, 313) se enfoca en el cine, teatro, literatura, música. La columna crítica “otorga otra posibilidad más de asimilar el mundo y decidir frente a este; forja nuevas actitudes y suministra elementos de juicio” y sobre todo se liga al arte (Valderrama 2005, 167) con una dimensión evaluativa.

De los manuales de redacción periodística destilan recomendaciones que priorizan la argumentación (Valderrama 2005, 140) como meollo para hilvanar el artículo y la columna de la crítica. Ambos géneros están acreditados como mecanismos para convencer, los dos relacionan argumentación y verdad. Asimismo, están atravesados por diversos recursos efectivos como la ironía, para ilustrar, que son más eficaces al final del texto tal como se aplicaba en la retórica antigua.

Dicha columna es prolongable para generar también un clima de opinión: “acción tematizadora se inicia cuando los géneros de opinión aparecen utilizados como contenidos públicos [...] este proceso que luego pasará al debate público y dará como consecuencia final, el clima de opinión asumido por los colectivos de una sociedad determinada” (Van Dijk 1997, 296).

Todo lo anterior, se constituye en un *pack* (paquete) discursivo básico de lo periodístico. Sin embargo, existen géneros o formas de expresión que podemos considerar híbridos en su estructura.

La discusión del discurso periodístico y la crítica no pierden vigencia. De hecho, actuales acercamientos hurgan en los inicios de la crítica en Latinoamérica, aglutinan de manera desprejuiciada periodismo, crítica y cultura, desarrollan un trabajo imponente de taxonomía de las formas de escritura y los métodos (arriesgándose por las dimensiones inabarcables así como por lo postergado), e intentan envolver rigurosamente la crítica literaria, la cinematográfica, legitimar la televisiva –primero historiándola– y la crítica de medios:

La crítica requiere de una metodología abierta y creativa, que supone la ponderación de registros indiciales, inferencias y grados de abducción. La misma debe ser capaz de dar cuenta de la interioridad del objeto abordado, de su constitución y morfología, de su dinámica y funcionamiento, en suma de una naturaleza global de su forma en tanto solución comunicacional. Al tiempo que en tal observación se pueden advertir las condiciones necesarias del orden de la necesidad histórica, del fundamento social y la perspectiva estética. (Vallina 2016, 8)

Antes de continuar con la crítica en este trabajo de investigación, lo que me interesa ahora es otro componente específico: la televisión ecuatoriana.

## La televisión ecuatoriana

¿Qué es la televisión? ¿Un prisma con un lado de cristal que descansa en un living familiar? ¿Un tubo catódico que comienza en un lente de una cámara y termina en las retinas de los televidentes? ¿Un dispositivo semiótico donde se articulan discursos, enunciadores y enunciatarios? ¿Un espacio de mediación cultural donde lo popular convive, se confronta y se revuelca con lo masivo? [...], el canal audiovisual que llega a la mayor cantidad de consumidores y, sin dudas, la experiencia audiovisual más impactante del siglo XX

Carlos A. Scolari

En este punto de mi tesis, configurar la televisión ecuatoriana plantea un reto casi “inoperable”. No se trata de constituir una definición de un tema irresoluto. Más bien, propongo caracterizarla, desde una visión poliédrica y latinoamericana, esto es, con miradas sobre la televisión de Lucrecia Escudero, Yamila Heram, Carlos A. Scolari, Michel de Certeau, Omar Rincón, Gérard Imbert y, sobre todo, de la mirada crítica de Roberto Aguilar.

A propósito de la televisión<sup>8</sup>, un aproximación conceptual nítida y luminosa otorga una sintonía entre lo tecnológico, lo identitario, los públicos y los formatos: “Desde sus orígenes los estudios sobre la televisión se relacionan simultáneamente con un dispositivo tecnológico-industrial, un problema de identidad de los públicos y construcción de imaginarios, una distinción de géneros, formatos y sus transformaciones. Una ética y una estética” (Escudero 2005, 10). De ahí que, el devenir y las reflexiones sobre este medio han sido vertiginosas.

Desde esa perspectiva, inserto aquí la visión poliédrica latinoamericana sobre el medio televisivo. Una faz de ese poliedro es el concepto de la televisión como un *objeto democrático* al que todos podemos acceder (Heram 2013, 66). Esa premisa tiene cierta sinergia en juego, en interacción organizada como la entiende Wolton Dominique: una televisión democrática y generalista (2000, 106). Hay otro aspecto entre tantos del que Yamila Heram, docente e investigadora de la Universidad de

---

<sup>8</sup> Otras denominaciones, desde la academia, sobre la televisión: *Caja Boba* (L. Escudero Chauvel), *Mueble* (E. Verón), *Acuario* (O. Rincón), *Tótem* (F. Aleph).

Buenos Aires, retoma: la televisión a modo de *flujo/continuidad* de la plataforma conceptual de Raymond Williams. También se sincroniza con lo que Roberto Aguilar, crítico de televisión, comprende como un *objeto público*, en su momento (2004). Esta última noción me interesa, sobremanera, para esta indagación.

Asimismo, Heram concentró las miradas más regionales, valga como ejemplo, la de Carlos A. Scolari, permiten extender la reflexión sobre la dinámica en la zona latinoamericana. Su más importante contribución es la *metatelevisión*, es decir, la mezcla de géneros o la posibilidad de que un discurso televisivo se refiera a otro “– que tuvo un origen diverso porque se produjo a partir de la combinatoria de procedimientos del nivel del lenguaje provenientes de programas muy distintos entre sí– que ha expandido a las formas del decir y generando nuevos formatos en la televisión” (Escudero 2005, 10) “desplazando” su *autoreferencialidad*.

Retorno, entonces, a la autora argentina, Yamila Heram, quien piensa la televisión enmarcada en estadios: Paleo TV y la Neo TV, ya estudiados por Eco –que tiende puentes para explicar a la televisión ecuatoriana– con las que muchos autores coinciden (Scolari 2009, 194):

La televisión nace como medio masivo en la Paleo TV con una grilla de programación de fuerte pregnancia social ocupándose del mundo exterior; durante la Neo TV pasa a ocuparse de sí misma y empieza a entrar en crisis la grilla de programación; y en la tercera etapa la grilla de programación estalla como efecto de las nuevas tecnologías que ponen todo el poder en manos del espectador. (Carlón 2009, 182)

A los anteriores estadios se enlazan la *Post televisión* y su última fase (ocaso) del aparato cultural, esgrimido por sujetos teóricos argentinos: Alejandro Piscitelli y Carlos A. Scolari quienes han augurado el *fin de la televisión* como medio masivo (2009). No obstante, Heram confina a esta última etapa televisiva como un síntoma más, una manera de proliferación de pantallas y de consumo (2013, 235) que le dota de cierta “autonomía” al televidente, en el seno de la cotidianidad –en su momento, el control remoto le otorgó uso de tiempos y espacios– bajo el corolario de las innovaciones tecnológicas. Sin embargo, Carlón es más proyectista: supervivirán la televisión como lenguaje y el público espectador (2009, 170). A lo anterior agregó, que se trata de una fase de reconversión inagotable en la cual la nueva “aparatoología” (televisión inteligente, smartphones, por ejemplo) desordena temporalidades (intersticiales), socavando la perpetuidad de la televisión como dispositivo de masas.

Sin embargo, no podemos desconocer todavía las aportaciones ibéricas sobre la televisión para explicar una específica: la televisión ecuatoriana a la luz de la zaga teórica de Gérard Imbert, cuya categoría central es la *telerrealidad* (que pertenece Baudrillard) significa que la televisión es semejante a un espejo que refleja otros niveles de realidad –en su libro *El zoo visual: de la televisión espectacular a la televisión especular* (2003)–. Su basamento se fundamenta sobre cuatro intersecciones: *la realidad* –se transforma distorsiona y desdobra–, *la identidad* –sus juegos y también cómo se representa la intimidad–, el *posicionamiento* en la televisión de objetos de imponente carga simbólica –cuerpo, muerte, violencia– e *inserción de renovadas formas narrativas* (expresadas en la telerrealidad).

Es imperioso analizar si la televisión ecuatoriana se visualiza, en lo que Imbert, catedrático de Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid, denomina el *transformismo televisivo* o ¿travestismo? En otras palabras, es preciso repensar si la televisión ecuatoriana se inscribe en esta concepción, esto es, alineada a los postulados conceptuales de lo *grotesco* y *carnavalesco*, estudiados en su libro *El transformismo televisivo: postelevisión e imaginarios sociales* (2008).

Por su parte, Omar Rincón, investigador, crítico de televisión de Colombia, ha avanzado de forma aquilatada en su emprendimiento teórico para dotar de particularidades (identitarias y distintivas) a la televisión de su país. La televisión es industria, medio de comunicación (sobre todo de entretenimiento) y producto cultural exportable (Rincón 2014). Esta línea de argumentación podrá servirme para dilucidar si en el Ecuador los productos televisivos de marca distintiva son susceptibles de exportar.

Adviértase que, a pesar de todo, en este medio televisivo se traslapa la identidad: “somos lo que la televisión dice que somos” (Ibíd.). Asimismo, esta se diversifica en las *televisiones* que “son productoras culturales en cuanto legitiman ciertas tematizaciones de la realidad, ofrecen estilos de vida que permiten identificación social, construyen imágenes comunes sobre la existencia, promueven sueños colectivos, proponen formas de percibir, representar y reconocer” (Rincón 2001, 45).

Ahora bien, la televisión ecuatoriana está en permanente construcción. Hay que entender cómo crea la imagen de sí misma, su autoimagen para responder a la pregunta: quiénes somos. De la misma forma, esclarecer qué nos diferencia de otras televisiones. Se dinamiza irrefrenablemente, en su asunto identitario/cultural (Rincón

2001, 46) en tres direcciones: pensada como *múltiple*, es decir, se asume o se conecta, principalmente, con otras televisiones. Dicha televisión es *fragmentada*: se identifica y re-articula a ciertos programas de otras televisiones. También es *diferenciada*: la identidad caracterizada por tener un valor diferencial o específico.

Ante todo, la televisión “no es cine”, advierte Rincón, el consumo se deselitizó (Rincón 2014). Empero, este artefacto cultural es político en el sentido de los “usos” y está al servicio, entre otros, de los políticos. Por otro lado, está matizado, también, por la ficción y marcado por una constante experimentación (que diluye la realidad). En ese sentido, da cuenta de las formas en que las obras literarias se trasladan a la pantalla, y sus otros componentes: la comedia, el chiste y humor (Rincón 2014).

Los rasgos fundamentales de este medio están atravesados por lo cultural (universal, latinoamericano, el país), y bajo los postulados de lo educativo e informativo, sugiere Rincón. De la cultura no se puede descoyuntar la música, por ejemplo, porque insufla goce. De la educación e información su capacidad formativa (pedagógica). Así, la materia informativa (noticiosa) de la televisión es sustancial incluye la “mejora técnica y el talento humano” con altas dosis de humor (Rincón 2014).

Más aún, la televisión abraza las grandes proezas nacionales deportivas. No puede desasirse de los canales y productoras privadas que posibiliten la calidad técnica. Tampoco, deslegitimar el desarrollo de los géneros, “la nueva televisión del mundo los realities” y soslayar la envergadura de las telenovelas que apelan a lo popular y al melodrama y, por último, a la consolidación de la televisión pública (Ibíd.). Con lo que llevo dicho hasta aquí, me puedo empoderar de ese proyecto para explicar el caso de la televisión ecuatoriana.

Corresponde, ahora, tratar el constructo denominado ecuatoriano. Según Nelson Reascos, catedrático de la Universidad Andina Simón Bolívar, la categoría ecuatoriano, nacional y patria son “entelequias” (Reascos 2015). Por consiguiente, se puede repensar también la televisión ecuatoriana como una fascinante invención humana.

Pero antes de continuar, la televisión ecuatoriana no ha sido historizada metódicamente por su minimización como objeto de estudio. Salvo el intento de Luz Alba Moya cuyo texto era más bien una panorámica compilatoria sobre los canales de televisión (a nivel de infraestructura en los años ochenta). Sin embargo, hay un conjunto de exploraciones dispersas pero significativas en las décadas subsiguientes.

Dicho proyecto emergente (que sobrepasa a este trabajo académico) radicará en aplicar el método de operación histórica propuesto por Michel de Certeau. Precisamente, el historiador de la cultura acude a una serie de herramientas provistas por su entorno social para enfrentarse a un objeto (práctica) en pos de reconstruir el pasado. Pero, a la vez, añade su huella política, su adhesión ideológica, sus filiaciones sociales. Todo lo anterior, le permite aproximarse a su objeto de estudio (llámese práctica cultural) cuando el mencionado historiador plasma su discurso e interviene en la praxis social.

El ejercicio intelectual del historiador (al hacer historia) interroga a un objeto con el uso de herramientas (metodológicas, científicas, tecnológicas para el análisis de los datos) que brinda el propio contexto al que se debe. Al construir un relato, dicho historiador reinstaura las prácticas pero también a los sujetos. La labor del investigador cultural (quien historiza los sucesos del pasado) irrumpe violentamente tal como manifiesta Michel Foucault en *La Arqueología del saber* refiriéndose al proceso histórico de la discursividad que revela nuevas grietas en el relato histórico para su transformación:

Enfocar la historia como una operación será intentar, de un modo necesariamente limitado, comprenderla como la relación entre lugar (un reclutamiento, un medioambiente, un oficio, etc.) y unos procedimientos de análisis (una disciplina). Es admitir que forma parte de la ‘realidad’ de que trata, y que esta realidad puede captarse ‘en cuanto a actividad humana’, en cuanto a ‘práctica’. En esta perspectiva, quisiera poner de manifiesto que la operación histórica se refiere a la combinación de un espacio social y de prácticas científicas. (de Certeau 1994, 32)

El reto reside, además, en integrar las fases deseslabonadas del medio televisivo. También en reconstruir la historia de la televisión ecuatoriana atravesadas por debates sobre el medio televisivo desde el campo académico, la crítica (otra mirada) de los programas televisivos como insumo y sujetos teóricos ecuatorianos. Se convoca a un diálogo y esfuerzos colaborativos entre los diversos ámbitos de la comunicación para centralizar los diferentes rostros de las épocas: políticos, tecnológicos. Así, la televisión ecuatoriana podrá insertarse en la historia de los medios de comunicación.

Hay que reconocer que la televisión y sus programas se legitiman por los “picos”, o mejor dicho, por el *rating*. Pero también por los declives, o en palabras de Rincón, por los “valles” en que ha transitado (Rincón 2014). En ese sentido, en el caso

ecuatoriano, hay programas emblemáticos como *La Televisión y Día a Día* que han alcanzado altos picos de audiencia, en horarios estelares, blandiéndose (aferrándose) a premisas expedicionarias, educativas, de investigación y extremando la potencialidad del reportaje.

Algunos de los noticieros se han perennizado en el país: *Televistazo (Ecuavisa)*, *24 horas* (hoy *Teleamazonas*), *La Noticia* (antes *Telesistema*; hoy *Red Telesistema*). Otros como el *Noticiero Nacional*, anteriormente conocido en Quito como *Canal Dos*<sup>9</sup>, apostaron por el recambio con segmentos de humor. En contraste, programas de opinión y de entrevistas incisivas, como el caso de *Cero Tolerancia* han cerrado su ciclo en el país. La televisión ecuatoriana de ese tiempo, fue (*hiper*) *informativa*, la mayoría de canales construyeron los noticieros bajo esquemas y agendas similares.

Producciones icónicas e hilarantes, por caso, *Ni en vivo Ni en directo* que acudieron a la parodia y al histrionismo de David Reinoso –se convirtieron en un punto de quiebre o una experiencia expansiva–, la serie cómica *Mi Recinto* fueron producciones que tuvieron puntos altos de audiencia y no pueden ser deleznable para la discusión de la televisión ecuatoriana. Ciertamente, hay que reemprender en la valoración de otros importantes componentes –y la renovación– de los productos seriados, *De la Vida Real*, que entremezcló lo periodístico y el dramatizado.

En ese contexto, retrotraemos la mirada (crítica) de la televisión ecuatoriana que Aguilar planteó, en su momento (2000). Todavía no se podía denominar la fase post crisis (económica, política y social), cuando Aguilar impugnaba por la reinención de formatos, contenidos y estéticas de los programas televisivos en el país. A primera vista, Aguilar enfatiza en la producción de la televisión ecuatoriana que es un recurrente dislate (desacierto):

No, no hay buena televisión en Ecuador. Hay programas mejores que otros, hay uno que otro programa bueno, creo que *Día a Día*, pero en general me parece que los programas en la televisión son mediocres y con mucha impunidad; en la gente que hace televisión no hay la cultura de la crítica. La televisión es un poder que se ejerce en la impunidad; la cámara es un instrumento del poder. (Aguilar 2004)

---

<sup>9</sup> En 2008, el canal *Gamavisión* y otros bienes, de los ex propietarios del banco cerrado *Filanbanco* (como resultado de la crisis financiera del 1999) fueron incautados por la Agencia de Garantías de Depósitos de Ecuador (AGD). Desde esa fecha, referida empresa está bajo el control del poder estatal. El Gobierno de Ecuador encomendó su administración al presidente ejecutivo del canal público *Ecuador TV* y designó un vicepresidente de noticias para el manejo informativo, según una nota periodística del diario *EL UNIVERSO* del miércoles 09 de julio del 2008.

Aguilar le confiere a la televisión ecuatoriana una nomenclatura de “televisión nacional” y diagnostica una autoimagen precaria de los ecuatorianos, o mejor dicho, “pobre”. Este analista de contenidos la entiende bajo imperativos culturales y especulares (espejo) con la televisión, por ejemplo, más regional, la Argentina.

Es decir, se la puede comprender, a veces, binariamente con otros modelos externos de televisión, en una palabra: en tensión con la “extranjera”. De hecho, Aguilar parangona a la televisión ecuatoriana con la Televisión Española o la BBC de Londres, que tampoco se exentan de su impugnación: “la televisión extranjera está en crisis de contenidos” (Ibíd.) da paso a la preeminencia de estas dos cadenas televisivas extranjeras. Hay otro elemento que precisa de manera emergente en el panorama televisivo: la televisión<sup>10</sup> pública, que todavía no se apuntalaba en tanto mecanismo válido.

De todas formas, él colige: la televisión es un aparato fascinante que aplaca la condición íngnima del televidente. “Creo que puede ser una buena compañía. La televisión es un medio maravilloso” (Ibíd.). Ahora examinaré, de manera general, acerca de la crítica televisiva.

### **1.3 La crítica televisiva**

Para solventar teóricamente este apartado sobre la crítica televisiva, me apoyaré en Yamila Heram, especialista en señalada crítica, quien expandió el derrotero conceptual sobre ella, y adscribe la televisión a tres estadios. Del mismo modo, propone tres fases de la crítica televisiva: *la paleo crítica*, *la neo crítica*, *snack crítica*. Hay puntos de contacto entre la televisión y el cine. Asimismo, parámetros desde los cuales criticar la televisión.

En el Ecuador, la crítica sobre la televisión en medios impresos no ha sido indagada a la luz de la academia. Tampoco, se ha procesado y sistematizado en otros ámbitos de la comunicación. De la misma manera, la potente “experiencia comunicacional” de *A control remoto* –que se insertó en el acumulado periodístico del Ecuador– no se ha analizado con rigor.

En contraste, Yamila Heram, comunicadora, forjó su experticia con ingentes trabajos respecto a la crítica televisiva en Argentina e indaga, específicamente, en el

---

<sup>10</sup> En 2007, se estableció *EcuadorTV*, el primer canal público del país, un hecho importante en la televisión ecuatoriana, según una nota periodística del 27 de noviembre de 2014 del portal *El Ciudadano*, sistema de información oficial del Ecuador.

espacio de tiempo (1990-1994). Ella reconoce alrededor de dicha crítica, particularmente, en Argentina (desde las Ciencias Sociales y, privativamente, a partir del ámbito de la investigación en comunicación) que no ha circulado por un proceso sistemático, sino más bien, de *vacancia*, término tomado del derecho para asegurar que el tema no se ha investigado (Heram 2013, 13).

Heram trabaja la crítica televisiva como línea de investigación y ha rastreado, con otros autores, el surgimiento de la crítica televisiva en su país. De ahí, que esta autora erige su concepto: analizar y evaluar la televisión, un “objeto democrático” que es susceptible de ser “consumido y criticado por todos” (2013, 65).

Ahora bien, la crítica televisiva devino de una cuestión multifactorial: de la “proliferación de industrias culturales”, es decir, de la radio, la televisión y después de la internet en el siglo XX (Heram 2013, 50). Otro factor: los críticos se arrogaban la posibilidad crítica, de manera privada y en circuitos limitados, respecto a la literatura, obras de arte, el teatro y el cine. Luego, los periódicos perfilaron más espacios de legitimidad para el despliegue crítico frente a dicha profusión mediática.

Los primeros años del nuevo siglo fueron “interesantes” en los medios impresos en relación a la crítica no solo de piezas artísticas y cinematográficas, (añádase a este la columna sobre la televisión, otro producto de la industria cultural) según Christian León, ecuatoriano, docente de la Universidad Andina con formación en sociología. Ahora, en el panorama mediático ecuatoriano, la crítica televisiva está extinta, los géneros en crisis y los medios masivos agonizan.

Los estudios y publicaciones sobre la televisión han sido abundantes y desde varios horizontes teóricos como por ejemplo la semiótica, entre otras disciplinas. Por el contrario, trabajos sobre crítica televisiva son insuficientes. Por ello, una de las adversidades que Heram afrontó fue establecer bibliografía para consolidar su indagación sobre la crítica televisiva. Similar empresa advierto en la interesante consecución de mi tesis.

A pesar de eso, de la triada de conceptos cruciales que formula José Luis Fernández acerca de la crítica, Heram recupera uno concreto sobre la crítica televisiva: “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” (Heram 2013, 12).

En su labor investigativa, Heram trazó una conceptualización sobre la crítica televisiva cuando diseñó los seminarios sobre “Televisión y crítica de medios” en la

Universidad de Buenos Aires, en la Facultad de Ciencias Sociales, Carrera de Ciencias de la Comunicación. Este concepto se torna trascendente también para esta tesis: “un tipo de discurso, dicha crítica, que toma por objeto a los medios de comunicación. Analizar a un medio, también es dar cuenta de los metadiscursos sobre él para observar los diversos modos de generación de sentidos, ausencias, posibilidades y límites en relación con el contexto en el cual se desarrolla” (Heram, 1).

Incluso, Heram intenta desmarcarla de las otras críticas: la literaria –que primordialmente intentaba esclarecer y validar las obras– y la cinematográfica (evaluando o jerarquizando las películas). Sin embargo, de esta última, hay que revalorizar su fuerte pregnancia (enfocarse en un objeto).

Sus parámetros y criterios estéticos, provienen de la crítica de cine, prioritariamente. Ésta, según Traversa, cumple las siguientes funciones: a) Descripción de algunas características que constituyen al texto objeto. b) Clasificación, en tanto que inclusión de este texto en algunas de las categorías de género y/o aceptadas socialmente. c) Prescripción de algunos modos de uso (hay filmes para divertirse mientras otros son para pensar). d) Evaluación, otorgando una cierta jerarquía, con puntuación explícita o no, en el ranking, considerado como permanente, de los textos cinematográficos. (1984: 88). (Heram 2013, 60)

Antes de continuar insisto: el parámetro que se impone para cuestionar la televisión se desprende del modo cinematográfico. Así lo ratifica, Heram quien ha establecido intensos diálogos con críticos: “Según los periodistas que realizan crítica de televisión, los parámetros desde donde ésta se forja están en constante actualización, aunque principalmente se asientan sobre la base de la construcción argumentativa de la crítica cinematográfica” (71).

La docente argentina intenta identificar las zonas límite entre el cine y la televisión en el ejercicio de criticar, allí visibiliza otras posibilidades: el reposicionamiento del crítico como televidente, a partir de lo que proyecta un programa, goce personal, privativo y el rating:

Subyace y atraviesa a todos los parámetros un primer requisito al momento de analizar un programa o a la televisión en su conjunto, que es la distancia necesaria con el medio. Sin embargo, observamos que existe una doble aproximación entre el crítico y el producto que obturaría la posibilidad de evaluación; hacemos referencia a cuando el crítico se posiciona como un *espectador común* y desde allí realiza su labor profesional [...]. Esta perspectiva estaría vinculada con la teoría de los usos y gratificaciones, es decir, a partir del goce, placer o displacer que determinado programa provoca es que se lo analiza, ya que el gusto personal sería el parámetro elegido. Así también, el no distanciamiento se produce cuando el crítico responde a

los criterios e intereses de la industria cultural y evalúa la televisión, por ejemplo, en términos de *rating*. (75)

Prosiguiendo con el tema, la crítica televisiva atraviesa tres fases: primero, la *paleo crítica*: “durante los primeros años de la televisión la crítica ocupaba el rol no sólo de explicar la función del medio de comunicación, sino también las características de los géneros, a los que contrastaba con otros productos de la industria cultural” (82).

Segundo: la *neo crítica*: “A partir de los ´90 la crítica de televisión ocupa un espacio preponderante en los suplementos de los diarios, se torna más descriptiva, más propagandística que evaluativa, analiza a la televisión desde criterios que se basan en el gusto propio y en variables que utiliza la misma televisión, como por ejemplo el *rating*” (86).

Tercero: la que se denomina *snack crítica y metatelevisión*: “La tendencia en este período se caracteriza por dos cuestiones: por un lado, está determinada por la proliferación de los programas metatelevisivos; y por el otro, se relaciona con el uso de las redes sociales. A esta última tendencia la denominamos *snack crítica*” (Ibíd.).

En otro orden de cosas, Omar Rincón es crítico de la televisión colombiana, y recusa este medio desde los medios impresos *El Espectador* y *El Tiempo*. Este observador redimensiona a la televisión en tanto mecanismo para pensar la sociedad (Rincón 2014). Además, él analiza los programas desde una perspectiva personal con responsabilidad. A pesar de eso, señala que el ejercicio de la crítica es “problemático”: “Es terrible porque hay gente que no me quiere, pero en el fondo sí me respetan porque no me meto con las personas, con la vida íntima de nadie. Veo una novela, veo un programa y hablo del programa sobre lo que a mí me parece, aunque pueda estar equivocadísimo” (Ibíd.).

En resumen, la crítica televisiva se fraguó con insumos y parámetros que hibridan la crítica literaria, el teatro y el cine. En ese sentido, debo agregar otro elemento: perseguía descentrarse de las otras críticas. Lo cierto es que Rincón reconoce que criticar se tornó “problemático”, en el sentido de los conflictos que genera con los objetos/sujetos de sus críticas. Con todo, Hiram no solo aporta con los estadios de la crítica televisiva sino que insinúa, finalmente, que es inclasificable (2013, 71). A continuación, lo que me preocupa es lo que la crítica televisiva acciona.

**Lo que la crítica televisiva acciona.** Aquí me centraré en la crítica televisiva. Actualmente, se puede pensar aún en una función básica de la crítica televisiva. Sin

embargo, su abordaje es más amplio. Un discurso que puede ser válido e innecesario. Ambas posibilidades me interesan para establecer diálogos entre algunas voces de los críticos o para contrastarlas.

Como señalé al principio, una función básica de la crítica está enfocada en el lenguaje. No obstante, su acometida se ha dilatado “es construir el sentido de las obras, formas de acceso, uso, interpretación; y disputar ese sentido en el espacio público” (León 2016).

León, crítico de cine, distingue cuatro tipos de crítica que tienen sus respectivos públicos: “de medios masivos o generalistas; la específica, de revistas especializadas; y la crítica académica. Cada una de estas tres tiene sus públicos e implican lenguajes adecuados o pactos de lectura” (Ibíd.).

En cambio, Aguilar, crítico de televisión, autodefine su ejercicio crítico, en el medio masivo, en tanto un “discurso abierto” que genera debate e interacción: “A los artistas los critican los críticos de arte; a los políticos los analistas. Todas las esferas están sometidas a la crítica, menos los medios, que son el espacio en que se ejerce la crítica a todos los demás” (2004). Por eso, es necesario “dotar de elementos para su lectura” del discurso televisivo (Ibíd.). Lo anterior, evoca las marcas iniciales de la revista francesa *Cahiers du Cinéma* que se enfocó, entre otras cosas, en cómo la crítica concilia con los gustos de los públicos y estimula a los autores.

Asimismo, la crítica televisiva puede fragmentar de la continuidad televisiva, retornando, por un instante, la noción de *flujo* de la televisión por el *fluir* del encendido permanente. El fragmento complejiza la labor del crítico para perennizarla, o también sancionarla con el olvido. En cambio, el crítico de cine y teatro trabaja con la totalidad del producto.

Entonces, la crítica de televisión es un discurso válido porque otorga un lugar social a la obra y un estatus, de acuerdo a la visión impregnada del cine de Comolli. Por consiguiente, la crítica y la obra son indisolubles:

La crítica [...] sólo podía operar cortando el flujo, seccionándolo por la selección de un cierto número de objetos aislados del conjunto y dotados por eso del estatus (social) de obras, era primero salir del objeto de flujo, tenerlo en cuenta para dar cuenta de él. La sanción crítica es lo que confiere a la obra su estatus, su lugar social. Si la crítica falta (poco importa, por otra parte, que sea positiva y negativa), la obra falta. No es que no exista, solamente no está puesta en juego en el cuerpo social. La crítica cumple su gesto sólo forjando sus objetos ese objeto estético formado por el par obra-crítica, sólo separándolos del conjunto, sustrayéndolos de las fluctuaciones del flujo, a todo ese movimiento de báscula en el olvido que es como el destino irónico de una televisión ocupada por el presente. (Comolli 2007, 185)

En contraste con lo anterior, el discurso crítico televisivo es “innecesario” porque –en este punto, recupero el concepto de la televisión como *objeto democrático*– la televisión es accesible a todos, para opinar:

La televisión ocupa un lugar preponderante, regulador de las demás esferas de la vida cotidiana, por ello su crítica cumple una función meramente formal o de refuerzo y, de esta manera, se convierte en un núcleo más del sistema metadiscursivo de la propia televisión. Sin embargo, la función social de dicha crítica para los espectadores parecería no ofrecer mayor legitimación. Es por ello que nos referimos a que la crítica de televisión se enfrenta con la peculiaridad de evaluar a un objeto democrático (‘todos’ opinamos sobre el medio), su problema reside en que parecería ser un discurso innecesario. (Heram 2013, 66)

No obstante, se disiente todavía si la televisión logró el estatus de una obra de arte o comparada con los productos “escarpados”: la obra literaria, teatral, cinematográfica, todavía más, la crítica sobre televisión: “Disputa por la legalidad y legitimidad de su discurso. Una gran parte de la intelectualidad comprende que la televisión está cargada de banalidad [...] lo que implica la consideración utilizada por muchos (aunque iniciada por Bernardo Neustadt)” (Vallina 2016, 139).

La televisión es un artilugio resonante de la riqueza de la memoria, donde emanan las historias personales. Por eso, el crítico persiste en sus fisuras, a través de su discurso crítico, en mediar o analizar lo estilístico y los modos de narrar de la televisión para aliarse, y también, divergir con sus televidentes:

La importancia de la mirada crítica donde la búsqueda de la verdad resida no en la negación de su presencia en los espacios televisivos sino en la complejidad de su análisis observando cómo se configuran y dan forma los modos de la memoria, de la narración de las historias de los sujetos, las innovaciones en el plano estético de lo estilístico y lo narrativo, para interpretar, promover y mediar aquellas obras televisivas que den paso a nuevos modos de conformar la televisión. (143)

En última instancia, la autora argentina concluye que la crítica debe estar articulada a una política cultural que apunte a temas cruciales e irresueltos de la televisión: “para generar nuevas demandas del deber ser de la televisión en términos de calidad, pedir mayor pluralidad, variedad de contenidos, diálogos menos estereotipados, menos amarillismo, diversidad informativa y una regulación de la publicidad que no contamine el producto” (Heram 2013, 233).

En el caso de Ecuador, la crítica televisiva es un insumo importante para la reconstrucción de la historia de la televisión, inserta en la cultura mediática, en el siglo

de los medios masivos. En las líneas subsiguientes, previo a examinar el surgimiento de la crítica televisiva de *A control remoto*, revisaré el contexto u ámbito de referencia.

#### **1.4 El contexto de la columna de *A control remoto***

En este apartado, reconstruiré breve y parcialmente el horizonte contextual en el que emerge la columna de crítica televisiva, *A control remoto*. Esto es, el recorte temporal (2000-2001) en los ámbitos de lo económico, político, social y mediático.

En 1999, la crisis financiera<sup>11</sup> generó un conjunto de hechos nefastos, entre los principales: el feriado bancario como una fuerte medida económica en el Ecuador. A esto se sumó la caída de los precios del petróleo y, el Fenómeno del Niño que provocó fuertes estragos. En el ámbito económico, la crisis implicó también inflación, desempleo, migración forzada, es decir, expulsó a 3 millones de ecuatorianos a Europa (primordialmente a España y EE.UU), incluso aumentó el índice de suicidios. Así, el ciclo de inestabilidad política, social y sobre todo económica no se cerró en 2000.

A las puertas del siglo XXI, el 9 de enero de 2000, se implementó la dolarización como medida extrema para mitigar la crisis. Es decir, el dólar estadounidense fue asumido oficialmente como moneda nacional. De esta manera, se extinguió la circulación del sucre (en 1999, el sucre perdió 67% de su valor de cambio de divisas, y cayó, precipitadamente, en 17%. En 2000, 25.000 sucres eran equivalentes a un dólar). En consecuencia, el esquema de la dolarización, en sus inicios, deterioró el nivel de vida de los ecuatorianos:

Entre los objetivos de este cambio trascendental [la dolarización] estaban frenar la tremenda volatilidad cambiaria, detener la creciente inflación que amenazaba en convertirse en hiperinflación, reactivar el aparato productivo que se había mantenido estancado durante los últimos 20 años y que sufrió el mayor decrecimiento de la historia económica nacional durante 1999, enviar señales seguras para la inversión productiva, evidenciar objetivos de disciplina y cumplimiento a la comunidad internacional entre otros. (Naranjo 2001, 101)

---

<sup>11</sup> Marco Naranjo señala que “durante el período señalado [1999-2000] se produjo la mayor crisis financiera de la historia del país” (2001,123). Igualmente, la publicación del diario *El Telégrafo* sobre esta etapa coincide con la anterior afirmación en que el Ecuador sufrió “la peor crisis económica y social de su historia” (21/11/2016).

Entonces, el inicio del nuevo milenio tuvo un cariz apocalíptico. Sin embargo, en el 2000<sup>12</sup> no se evidenciaron los fallos desastrosos del Y2K<sup>13</sup> –un error de software, conocido también como *efecto 2000*– vaticinado para los ordenadores de todo el mundo (hablando de informática). Tampoco, el *error del milenio* sucedió con la magnitud esperada en las computadoras del país.

En este mismo año, y en el campo político, el país sufrió una fase convulsa. Concretamente, el 21 de enero acaeció una revuelta ciudadana e indígena liderada, principalmente, por el coronel Lucio Gutiérrez y Antonio Vargas, presidente de la CONAIE.

Dicha insurrección destituyó al Gobierno de Jamil Mahuad, en medio de un hondo desmedro social. Acto seguido, se conformó un triunvirato de Gobierno (Lucio Gutiérrez, coronel, Carlos Solórzano, ex presidente de la Corte Suprema de Justicia y Antonio Vargas, presidente de la CONAIE) que solo duró tres horas. Un día después, en la mañana del 22 de enero, el vicepresidente Gustavo Noboa Bejarano asume constitucionalmente la Presidencia de la República por los próximos tres años.

Por otro lado, la tendencia investigativa de esta época, dimensionó los vínculos entre los medios de comunicación, las entidades financieras (sus propietarios) y la política bajo modelos tradicionales de análisis de economía de medios e ideológicos. Esas fueron las coordenadas de las que no se desancló la academia. Así, se puede constatar en el trabajo de investigación que restringió a la televisión como *fenómeno* (en el caso de los canales *Ecuavisa* y *TC Televisión*) o “impacto” que trastoca el tiempo y los espacios de los televidentes con capacidad persuasiva (Moya 2003, 15).

Correlativamente, las temáticas, en el marco de la investigación desde lo comunicacional, se limitaron a exponer las posturas silentes, y hasta sesgadas frente a la crisis financiera, de algunos canales de televisión vinculados a la banca nacional (Moya 2003, 11). También se desplazaron a cuestiones comunicacionales más específicas como la imbricación entre la independencia económica y la informativa. Del mismo modo, se trató de identificar el “rol” de los medios de comunicación y se lo delimitó a informar (“El papel de los medios” 2001).

---

<sup>12</sup> Richard Noone es el autor de la publicación *5/5/2000 Hielo: el desastre final*. Al interior de sus páginas se especulaba que el deshielo de la Antártida propiciaría una catástrofe a escala mundial en mayo de 2000. Esa fue una de las profecías apocalípticas que no se cumplieron.

<sup>13</sup> Los programadores provocaron el error de software al omitir la centuria en el año para el almacenamiento de fechas, y principalmente, para ahorrar memoria. Ellos consideraron que el software solo funcionaría durante los años cuyos nombres iniciaran desde los dígitos 19.

En esta etapa, se discutió el advenimiento de la crisis mediática derivada de una “afectación de identidad, de tensión no resuelta entre el deber que tienen en el cumplimiento de un servicio público y social y la estructura que lo exige manejarse empresarialmente” (“Los medios constructores” 2000). Además, los debates orbitaron en la correlación de los medios de comunicación y la ciudadanía y se afincaron en el centro de un análisis más local. Esto a propósito del esplendor de los movimientos ciudadanos. Eran tiempos, también, donde se especulaba sobre la legitimidad de los medios en tanto constructores de ciudadanía; la pérdida de la credibilidad en el entramado social y su *nuevo rol en el cambio global* (Ibíd.).

Al llegar a este punto, hay que inscribir el debate que *CIESPAL* agenció en cuanto a la investigación de la comunicación, en multiniveles. En un primer nivel, esbozó la disputa entre los medios impresos y televisivos. Aquí, los últimos cobran centralidad. Se persiste todavía en el discurso de la “influencia” de la televisión como un aparato cultural con un grado exponencial de “penetración” y “fuente de información”. Por lo tanto, los cambios son en dos flancos tanto en los programas (noticiosos y la importancia por ejemplo de *CNN*) como en la teleaudiencia (Much 1999, 28).

En un segundo nivel, la telenovela colombiana *Yo soy Betty, la fea* y su cuartel, es acumulado por renovados corpus teóricos (Ulchur 2000, 27). Sus antecesoras *Caballo Viejo*, *Escalona* y *Café* no deslumbraron como el *boom* que irradió *Betty* a nivel mundial. Precisamente, el entretenimiento se extrapoló de la telenovela brasileña –consolidada en este género con telenovelas como *Tierra nuestra*, *Por amor* y con la miniserie *Doña Flor y sus dos maridos*– a otro enclave televisivo: Colombia.

Incluso, los periódicos ecuatorianos también reseñaron sobre Beatriz Pinzón, la protagonista principal de *Yo soy Betty, la fea*, en el comienzo de la temporada (“Impresentable pero adorable” 2000) y ponderaron en el desenlace exitoso, al final de la temporada, como reseñó la publicación del diario *EL COMERCIO* titulada “Beatriz Pinzón desata un boom entre el público latinoamericano” del año 2000. Así pues, en el gran episodio de este género televisivo latinoamericano no existe todavía un epílogo culminante: hay dos versiones.

En un tercer nivel, el análisis bosquejó a la televisión como un espectáculo de la realidad o género de *talk shows* –que ha escalado frenéticamente desde la década del 90 en la televisión latinoamericana– que diluye las nociones de *privacidad*, sobre todo, de los segmentos populares de la zona latinoamericana. En otras palabras, en el

escenario de los programas se exhiben las intimidades de los sectores más desatendidos de la sociedad. En ese sentido, los documentos investigativos se focalizaron en los montajes de los shows como *Cristina*, *El Padre Alberto*, *Laura en América*, *Maritere*, que muestran testimonios, violencia familiar, adulterio, alcoholismo y drogadicción (Acevedo 2001, 6).

La oferta televisiva se amplió inconteniblemente en Latinoamérica: cable, fibra óptica. Por consiguiente, los debates se circunscribieron a la innovación tecnológica, su modelo de negocio y en las cuestiones del mercado: la publicidad y los reajustes en la grilla de la programación (Cortés 2000, 31). Se conjeturó en relación al futuro de la televisión y su ensamblaje con la informática. Frente a esto, y a la televisión temática, contraria a la generalista (Wolton 2000, 107), el telespectador se recompuso continuamente.

A nivel teórico, un autor inevitable (entre otros) de esta fase, Régis Debray imbuyó su propuesta a la luz de la superposición de modo cuasi “secuencial” en las *mediaesferas*: “Medio que dinamiza y estructura la información sin olvidar que está determinada por estructuras de poder y compuesta de mentalidad colectiva, tecnología y una construcción simbólica” (2001, 66).

Debray alertó sobre la mutabilidad (no extinción) de los medios. Asimismo, él diferenció entre: *logoesfera*, *grafoesfera*, *videoesfera*. Esta última me concierne porque: “Es una medioesfera donde predomina la imagen y el sonido unificado. Y que se materializa específicamente con el apareamiento de la televisión (69). Sin embargo, la *webesfera* (y sus derivaciones como ejemplo la *blogósfera*) no se explicita en la propuesta de la *mediología* del autor francés.

Los cuerpos de los artículos de los tabloides demarcaron la *fusión* entre la televisión e internet con más énfasis en lo tecnológico en “detrimento” del contenido. De esta manera, todavía no se proyectó las posibilidades de *integración* (“Internet y televisión” 2001).

En los medios tradicionales/impresos, la interacción, en el caso del periódico con sus lectores fue limitada. Uno de los mecanismos que ponderaba cierta interactividad: las cartas de los lectores. Ahí se publicaban escuetos comentarios. Otro: el defensor del lector, figura (Armentia y Caminos 2003, 253) que demandó al público la apropiación de ese espacio. Los medios tradicionales impresos, en ocasiones tampoco, rectificaban los deslices del medio. Sin embargo, la aparición del correo electrónico permitía cierta interacción entre el medio y los lectores. Por lo demás, el

debate en la academia se encapsuló, en el acceso al espacio en los medios de comunicación. En tiempos recientes, ese obstáculo se menguó con el advenimiento y la democratización que promueve la nueva tecnología.

A nivel de pantalla, entre el período 2000 y 2001, los seis canales<sup>14</sup> de la banda VHF produjeron<sup>15</sup>: *Gamavisión* no registra creación de programas. *Teleamazonas*<sup>16</sup> desplegó ocho programas. *Telesistema* no creó nuevos programas. *Ecuavisa* desarrolló catorce producciones (entre las más importantes el programa *Cero Tolerancia*). *TC Televisión* produjo ocho programas (como ejemplo, *Mi Recinto*). *SíTV* y *Teletrece* no desarrollaron programas, de acuerdo a las cifras de los anexos de producciones de los canales señalados.

Por su parte, la crítica en los medios impresos tradicionales no solo registró las secuelas de la dolarización en la televisión nacional sino que también interpeló a los medios para su renovación: “¿Qué piensan hacer los canales para afrontar esta crisis de programación? Los precios de los programas internacionales, películas, enlatados y nuevas series se han vuelto inalcanzables. Aquellos espacios de películas que llevan la palabra *estreno* mienten. Casi no hay nada nuevo” (Aguilar 2000).

Definitivamente, la crisis permeó también a los medios de comunicación en términos de producción (o lo que es lo mismo, gestionar los recursos y las acciones necesarias para crear y filmar un producto televisivo) y contenidos. Los medios no

---

<sup>14</sup> A nivel medios de comunicación, los canales televisivos advirtieron modificaciones, principalmente, en la gestión: el canal *Teleamazonas* cambió de dueños: la familia Antonio Granda Centeno entregó el medio al empresario Fidel Egas. A la par, Rivas Saénz, presidente del Concejo, anunció a sus colaboradores que Álvaro Dassum Alcívar era el nuevo socio del *Canal 2*. Inicialmente, Dassum adquirió las acciones del Grupo Red. Después, compró el resto del paquete de las acciones. En 1998, comienza a construirse un hito tecnológico en el panorama televisivo del país: el canal *Gamavisión* se digitaliza. Así, se invierte en tecnología *Digital Replay*, *Virtual Replay*, y *Set Virtual* creada por la empresa israelita *ORAD*. Por lo cual, el canal con sus equipos tecnológicos planificó la mejor transmisión de fútbol en la historia del Ecuador en la Copa Mundial de Fútbol de 1998 desarrollada en Francia. En la mitad del proceso, aproximadamente en el 2000, el canal experimenta con ímpetu la digitalización de todas sus áreas. Luego, dicha implementación se consolida en 2005, valga los ejemplos: las áreas de noticias, el archivo. En ese departamento, se pudo atestiguar esa transición de la edición análoga a digital. Sin embargo, todavía las cámaras filmaban en formato *DVCAM* que portan *chips*. De las siglas: Very High Frequency (del espectro electromagnético que ocupa el rango de frecuencias de 30 MHz a 300 MHz). También en esa etapa y en la banda UHF –siglas del inglés Ultra High Frequency, que es una frecuencia ultra alta del espectro electromagnético que ocupa el rango de frecuencias de 300 MHz a 3 GHz– se integran los canales *Teleandina*, *Asomavisión*, *Telerama*, y *TV satelital*. Por otro lado, la televisión por cable propone para el fin de semana las películas *El show de Truman (Una vida en directo)* por *CINECANAL 2*, *Contra el enemigo* en *CINECANAL*, *La revancha* en *HBO*.

<sup>15</sup> En términos de producción se enfatiza, para estructurar la programación, en tres tipos: enlatados, producción exclusiva, producción externa (coproducción o venta de espacios). Esa diferenciación es básica para las complejas mediciones del rating propuestas por *Ibope Time*.

<sup>16</sup> Desde el 2000, *Teleamazonas* se transformó en el canal de transmisión del fútbol local. Ese año implementó la tecnología satelital con *6 Fly Away* para las transmisiones.

arriesgaron por la producción de programas nacionales. “La crisis económica fue un factor determinante. Pero el hecho de haber afrontado la crisis suprimiendo precisamente el aspecto más importante de su negocio, revela un serio problema de prioridades. La pregunta del principio tiene una clara respuesta: ¿producen los canales nacionales? No, enlatan” (Aguilar 2000).

Sin embargo, la crítica revela indicios clave para entender esos tiempos televisivos en el país: la parodia política, por ejemplo, irrumpió, y de cierta forma, vulneró la disforia (molestia) que envolvía la crisis, esto es, con la pretensión de convertirse en un catalizador para distender a la audiencia y disuadir la atmósfera de crispación que subsumía al país:

Pero el mayor mérito de *Ni en vivo* ha sido, sin duda, su reivindicación de la irreverencia. Desde la imitación de Vladimiro Álvarez hasta la del Presidente Noboa, los cómicos de este programa han dejado pasar oportunidades políticas y han desaprovechado excelentes personajes, es cierto; pero su trabajo aportó una dosis de desacralización del personaje público que, para un país en crisis, tuvo el refrescante efecto de catarsis. (Aguilar 2000)

A continuación exploraré la impronta de la columna *A control remoto* de Roberto Aguilar, la trayectoria periodística del autor de la columna, entre otros aspectos importantes.

### **1.5 La crítica televisiva de *A control remoto***

Tener a mano el control remoto para el momento en que lleguen las propagandas es indispensable. Y no necesariamente para cambiar de canal; sino para bajar el volumen que siempre está a unos cuantos decibeles por encima de la programación. ¿Por qué?

Roberto Aguilar

En esta sección, indagaré en el detonante para el surgimiento de la columna de crítica televisiva *A control remoto* del rotativo *EL COMERCIO*. Paralelamente, desarrollaré un breve paneo al *background* (perfil) periodístico de Roberto Aguilar, revisaré los aspectos formales y abordaré lo más relevante de esta investigación: la crítica sobre televisión de referida columna.

La columna *A control remoto* criticó de manera mordaz el discurso de los medios televisivos ecuatorianos, en el umbral del siglo XXI. En otras palabras,

Roberto Aguilar, analista de medios, generó este espacio periodístico para cuestionar periódicamente las falencias de la producción de programas de televisión. Por lo tanto, desveló la crisis de contenidos y, de forma simultánea, la mediática.

El ejercicio de la crítica televisiva fue un acontecimiento rupturista en el pasado reciente del periodismo ecuatoriano y, surgió en un tiempo en que todo lo que se inventaba en el país era “revulsivo” (cambio importante). Sin embargo, en el campo académico y en otros ámbitos de la comunicación no se ha discutido, insisto, la importancia de la crítica de la televisión del Ecuador.

Previo al apareamiento de la columna de Aguilar, en el medio *EL COMERCIO*, no se registran similares prácticas<sup>17</sup> periodísticas, tampoco en otros medios impresos ecuatorianos. Opuestamente, en Argentina (sin parangón con el Ecuador) se desarrolló una tradición de crítica televisiva que no solo se extiende a los diarios sino a revistas y suplementos de espectáculos.

En ese tiempo, la televisión ecuatoriana se vertebró con *realities shows* (géneros televisivos en auge), novelas colombianas, argentinas y enlatados. De ahí que, el arqueo reflexivo de Aguilar es en torno a la producción nacional, además de productos audiovisuales, presentadores de televisión, programas religiosos, noticiosos y deportivos. Inversamente, los análisis de la revista *Chasqui de CIESPAL* priorizaron la discusión de los macrotemas de la comunicación en menoscabo de los temas del escenario mediático ecuatoriano.

En muchos casos, los observatorios de medios, por ejemplo *La Redacción*, no lograron consolidarse. Por eso, hay que inferir que los análisis de los contenidos mediáticos de Aguilar configuran un vigoroso “micro observatorio” acerca de los medios televisivos. Este operador/crítico fue incisivo ante la “supremacía” y las falacias mediáticas del momento.

Aquí pregunto: cuál es el detonante decisivo para la aparición de la columna crítica de Roberto Aguilar: “Acabábamos de pasar por el trauma de la crisis bancaria y el panorama estaba caracterizado por el manejo inmoral y corrupto que algunos banqueros hacían de sus canales de televisión. Esa realidad nos marcó a todos. Por eso

---

<sup>17</sup> Sin embargo, antes de la aparición de referida columna se publicó algunos artículos de las agencias internacionales de noticias sobre temas televisivos, en el periódico *EL COMERCIO*. Revítese una publicación de la agencia *EFE*, “El ‘boom’ de las telenovelas brasileñas” (19/03/2016).

nuestra crítica de medios obedecía a una postura política, de defensa de los derechos de las audiencias” (Aguilar 2015).

Este micro observatorio de Aguilar fue construido para tensar indireccionalmente a los propietarios de varios canales de televisión como *Gamavisión*<sup>18</sup> y sus productos audiovisuales. De esta manera, activó la crítica televisiva. En efecto, sus devaneos interpelantes (pasatiempo de tipo mental) de Aguilar incomodaron no solo a los productos mencionados sino al contingente mediático. El mismo contingente luego ralentizó (detuvo) la experiencia de la crítica televisiva y, de manera deliberante, ocluyó (cerró) esta práctica periodística (Checa 2005, 11).

Fernando Checa, docente, reconoce el talante de la crítica de Aguilar y enmarca esta práctica particular en la fase denominada *crisis mediática*: “Desde luego que la crítica a los medios desde los medios, iniciativa que data de pocos años, es otro mecanismo que tiene un rol importante, pero su despliegue y el hecho de que su crítica no pase por la autocritica no potencia su papel, ni apunta a la apropiación social del derecho que construya ciudadanía” (2005, 3).

En su trayectoria periodística, Roberto Aguilar osciló entre dos géneros periodísticos: la crítica y la crónica. Sus inicios periodísticos fueron en el colegio: “Fue presidente del club de periodismo de su plantel, conoció allí, de cerca, el ejercicio de la crítica. Criticó y luego fue criticado. Y expulsado también”. Dirigió el impreso que tuvo el nombre del veneno *DDT* (Aguilar 2004). Estudió antropología en la Universidad Católica del Ecuador y realizó varios cursos en esa ciencia social. Se vinculó al periodismo cultural y la cobertura de cine. Asumió la responsabilidad de coordinar la página de *Cine, La guía del mirón de la gran pantalla* en el diario *EL COMERCIO* (2001). En ese medio, inauguró la columna de crítica televisiva *A control remoto*. Colaboró en el periódico *EL UNIVERSO* donde continuó en el comentario de programas televisivos. También, incursionó en el género periodístico de la crónica política en el diario *Hoy*. En la actualidad, Aguilar es una figura ascendente, controversial pero de clara presencia a nivel del pensamiento crítico en medios

---

<sup>18</sup> Este canal alcanzó su culmen en el año 2000, en la televisión ecuatoriana con dos programas: la telenovela colombiana *Yo soy Betty, la fea* (que luego se convertirá en la novela más vista a nivel mundial) y *El Toque del Miche* protagonizado por el actor Carlos Michelena, un segmento de humor del programa de noticias *Noticiero Nacional* en horario estelar. Según Jorge Duque, ex productor del noticiero de *Gamavisión*, ambos productos sedujeron contundentemente a los televidentes. “Ningún otro programa del canal ha alcanzado esos altos picos (niveles) de audiencia a nivel nacional solo comparables con la transmisión de la Copa América en el año 1998” (Duque, com. pers.).

impresos. Tiene, en la web, los blogs: estadodepropaganda.com y 4pelagatos.com. Fernando Balseca, catedrático y columnista, lo califica como “uno de los genuinos escritores ecuatorianos de la actualidad”. Y la faceta de crítico de cine<sup>19</sup>.

**A control remoto.** Roberto Aguilar, periodista, fue el artífice de la columna de crítica *A control remoto* en el año 2000, en el periódico impreso *EL COMERCIO* de Ecuador. Esta práctica periodística fue inédita en el país y se convirtió en la contrapartida crítica de los programas televisivos que se exhibían en el país.

El discurso periodístico/crítico no es inconexo a su género. Por eso es preciso revisar si la columna se inscribe o transgrede, en la cuestión formal, el género de la opinión. Para eso, me permitiré examinar el esquema periodístico de la columna y si su crítica se hilvana y adhiere a lo que sugieren los textos sobre periodismo impreso.

El columnista se adscribe al género periodístico de la opinión/crítica, en momentos en que los medios exigían, entre otras competencias, la especialización a sus colaboradores. Este género viabiliza una valoración y reflexión desde el autor en torno a “temas concretos” (Sancho 2004, 171), según Francisco Sancho, docente de la Universidad de Navarra.

El esquema textual de la crítica se estructura con el título, ficha técnica y texto de opinión. “El título ha de ser breve, como los demás artículos de opinión y debe saber condensar en pocas palabras la valoración de la obra criticada. Normalmente puede recurrirse a las opciones del antetítulo o subtítulo que la tipografía del periódico permita para poder dar ya en el propio titular una información bastante concreta” (Armentia y Caminos 2003, 33). Sin embargo su crítica prescinde de la ficha técnica (que las críticas de cine adjuntan).

En cuanto a los aspectos formales, la columna<sup>20</sup> de Aguilar es un microtexto y se edifica con subtítulos, en la cual están incrustados interesantes diálogos y citas. Aparecen junto a la agenda cultural y la programación televisiva nacional. La firma (a veces con iniciales) y el correo electrónico del autor son inscritos al final. Este último mecanismo, le permite interactuar con los lectores. Él revela que le escribe mucha

---

<sup>19</sup> Paúl Puma, docente de guion para cine en el año 2000, “comentó con sus alumnos del *Cuesttv* por dos años los análisis de los filmes que se presentaban, eran espectaculares” (Puma, com. pers.).

<sup>20</sup> Marcelo Garzón, comunicador y productor de televisión, evoca sobre la columna de Aguilar: con ese tono irónico “les daba palo a todos” (si me permiten los términos): figuras televisivas (ahora les llaman talentos de pantalla), enlatados, programas internacionales. Solo por eso compraba el periódico a 0, 28 centavos de dólar (o 7.000 sucres) con 52 páginas y una revista. Me gustaba la sección *Calentura* y también la página de *Cine*. Definitivamente, empatizaba con su burla, criticábamos a la par (Garzón, com. pers.).

gente e interactúa con quienes leen sus textos. “La mayoría de las cartas que recibo es de gente que escribe con agrado, pero también hay gente que me manda al [...], que me dice sufridor y esas cosas” (Aguilar 2004). También, su mirada crítica o *Comentario* dispone de más caracteres, generalmente, los días viernes, en espacios más extensos y colindando con las reseñas de las películas que propone la televisión por cable. Ahí aborda temas cruciales de la televisión, en la página denominada *Pantalla*.

El cuestionamiento de Aguilar es periódico y sostenido, sus textos son publicados todos los días de la semana. Sus comentarios ocupan las páginas “relevantes” del periódico<sup>21</sup> bajo la estructura y lógica –para armar las secciones– que algunos diarios aplican. Ellos no se limitan solo a jerarquizar los temas desde lo interesante e importante como política en las primeras páginas, en el un extremo y el ámbito de la cultura<sup>22</sup>, en el otro extremo.

---

<sup>21</sup> Antes del año 2000, *EL COMERCIO* experimentó transformaciones substanciales, así todas las secciones y páginas adquirieron gran significación: “A Quito llegamos a comienzos de 1994. El Comercio, nueva versión, salió a la calle a finales de septiembre y nunca, hasta marzo del 2000 [...] la redacción de ese diario cesó de promover cambios al interior e inquietar y proponer hacia fuera” (Hernández 2004, 16). Guadalupe Mantilla, directora, junto con José Hernández, periodista lideraron el rediseño integral del diario *EL COMERCIO*. El giro fue significativo en lo periodístico, principalmente, en dotar de mayor perfeccionamiento al periodista, cambiar la relación con las fuentes periodísticas y el retorno comunicacional a la comunidad. Además, dicho giro implicó: “Grandes inversiones en prensa, pre-prensa, logística, instalaciones, recursos humanos... Mayor influencia, pero mayores problemas para su diario con el *establishment* y para ella como directora. Un vuelco periodístico hacia la comunidad. Ampliar el equipo periodístico para hacer muchos productos que, hasta ese momento, no había en la prensa ecuatoriana. Reingeniería de muchísimos procesos en su empresa” (Hernández 2004, 16). Él planteó un periodismo integral que posibilitó la armonía de los reporteros con el oficio y suscitó cambios en la comunidad: “Se trata de instalar a los usuarios de la información dentro de contextos y conjuntos y suministrarles suficiente y adecuada información a fin de que los hechos –cualesquiera que sean– sean percibidos en su globalidad y en su complejidad” (Hernández 2004, 94).

<sup>22</sup> Sobre el periodismo cultural, y específicamente, la sección cultural, Hernández, quien fue el artífice y dirigió los cambios en el rotativo *EL COMERCIO*, identificó varios desaciertos, también a nivel de otros medios impresos: la concepción de la cultura y su respectivo vacío conceptual (Hernández 2004, 165). El propio Hernández cuestionó la importancia de la cultura en los “medios” y determinó otro desatino en las instancias periodísticas: la manera de cubrir dicho ámbito cultural. A esto se suma, que en el entorno periodístico existe una adversidad constante: la disponibilidad del espacio para la cultura. Con respecto a la crítica en el ámbito de los medios impresos, Hernández piensa dicha crítica y su papel en el marco del debate sobre la posmodernidad que se imponía en aquella época: “Nadie, es evidente, piensa reclamar para los críticos, o para los medios, el privilegio del juicio. ¿De cuál juicio?, se preguntaron muchos artistas en un momento en el que el desenfreno causado por la posmodernidad liberó las obras de una mirada crítica. ¿Para qué evaluarlas si su mera existencia las justifica? Ante ese panorama, los artistas, críticos y periodistas jugaron a borrar los límites y a evadir ese debate que, en el fondo, toca un punto impensable de cuestionar durante la modernidad: ¿cómo y quién legitima las obras de arte?” (Hernández 2004, 165).

# Agenda

## EXPOSICIONES

**Mil y un artesanos**  
GALERIA DEL MINISTERIO DE TURISMO, 12 de Octubre y Madrid. Cerca de 100 artesanos del país le invitan a una feria para mostrar sus obras. Hay variedad de técnicas y motivos. Allí pudiera encontrar el mejor regalo para estas fiestas.

**La fiesta de la tagua**  
CASA DE AMÉRICA, 10 de Agosto 3890 y Mariana de Jesús. La Casa de América es el escenario de una gran exposición de artesanías elaboradas en tagua.

**Cuesta y lo abstracto**  
LA CASA DE CIENCIA, La Pradera N° 129 y San Salvador. El artista cuencano José Luis Cuesta presenta nuevamente en la capital una selección de abstractos.

**El color de la estima**  
SALA MANUEL RENDÓN SEMINARIO, CCE. Abierto hasta el viernes. 19 integrantes de los Talleres de la Tercera Edad, del IESS, presentan una serie de dibujos y pinturas.



## Las fotos de Chediak traen almas de fuego

"Desnudando el alma" es la exposición de fotografías de Anamaría Chediak. Su trabajo es un ensayo sobre la sensualidad del cuerpo. Para este sentido, la autora plasma imágenes de varios actos de danza. Sus imágenes a color están impresas sobre lienzo, lo cual concibe una textura peculiar. En el Museo de la Ciudad, García Moreno y Rocafuerte.

## Instalación orgánica

MUSEO DE LA CIUDAD, García Moreno y Rocafuerte. Entrada libre. De martes a domingo. La artista Anamaría Chediak, integrante del grupo "Artes No Decorativas", presenta una nueva instalación. Se trata de "Organigramas". En una gran sala blanca, fibras plásticas, hilos, lupas y pastillas musicales hilvanan una analogía visual y sonora del cuerpo humano, del trazado de una ciudad, etc. Es una obra lúdica.

## El telar guatemalteco

MUSEO DE LA CIUDAD, García Moreno y Rocafuerte. Entrada libre. De martes a domingo. La tradición textil de Guatemala llega a la capital en una muestra de tapices, textiles y bordados. Es una exposición con obras que guardan la técnica de los Mayas, más innovaciones españolas. Hay blusas, ponchos, pantalones, cubrecamas, manteles, individuales tejidos con tintes extraídos de semillas, savias y sales minerales.

## Belén y los imagineros

MUSEO DEL BANCO CENTRAL, vestíbulo. Reviva el talento de los imagineros coloniales, en la apreciación del Pesepe del Banco Central. Allí Belén se recrea con obras del siglo XVII.

## La fuerza del espíritu

SALA VICTOR MORALES, edificio antiguo de la CCE. Abierto hasta el 29. Vicente Valencia es un artista cuaculpeño y comparte una serie de óleos alusivos a sus vivencias.

## Misterios al carbón

CENTRO CULTURAL MEXICANO, Suiza 343 y República de El Salvador. Luis Jácome presenta un compendio de sus mejores dibujos al carbón. Lo social es su tema.

## VIDEO

## La fiesta de Medem

OCTUBRO. El Zumbajo y Los Shyris. 19:30. Entrada: USD 1.200. Hoy se presenta la cinta "Vacac".

## a control remoto

### El espectáculo del quíno

Catorce pelotas en catorce segundos. Multiplíquese esa cifra por dos y se obtendrá el número aproximado de pufitezas que se pueden ver en la propaganda del "talk show" de Mari Tere, que transmite TC, en su horario estelar, de lunes a viernes. Esposas contra amantes, hijos contra padres, yernos y nueras contra suegros y suegras. La guapa animadora parece no sentirse satisfecha si las discusiones domésticas que anima con su proverbial sentido de la cizaña (disfrazado de acuosidad porfiriana) no le desprovisto de moralidad, no terminan en gresca ruidosa y violenta. Los corpulentos guardespaldas situados a prudente distancia de los invitados parecen tener la misión no de impedir las broncas, sino de recordar al público que en cualquier momento estallan. Es el escándalo de barrio convertido en espectáculo y disfrazado de servicio público.

### Ecuador fuera del debate

A TC le encanta, claro. Por eso se complacía en anunciar el programa con lo que de más retorcido tiene. "El programa que está pegando fuerte en el Ecuador", dice

la voz en off entre quíno y quíno. "Usted ni se imagina todo lo que puede suceder en Mari Tere" (al contrario, es fácil activarlo). Sucesos que, mientras TC celebra cada pufiteza, en varios países de América Latina se han cuestionado el programa de Mari Tere y otros de su estilo. Como resultado de estos debates, los "talk shows" que incitan a la violencia han sido retirados de horarios estelares y sus programadores, obligados a transmitirlos previa advertencia a los adultos. **La otra cara de la moneda**  
Esta vocación por el sensacionalismo tiene, en TC, su complemento moralista. No sabemos si los regalos que entrega a las abuelitas de Guayaquil corren por su cuenta o por la de suscriptores que algo ganan del negocio. Pero tenemos que escucharlo pontificar sobre el amor al prójimo como quien se hubiera ganado el derecho para hacerlo.

Roberto Aguilar / aguilar@elcomercio.com

PROGRAMACIÓN DE TELEVISIÓN NACIONAL de 06:00 / 13:30																			
Hora de inicio	Hora de finalización	Programa	Canal	Programa	Canal	Programa	Canal	Programa	Canal	Programa	Canal	Programa	Canal	Programa	Canal	Programa	Canal	Programa	Canal
06:00	06:30	07:00	07:30	08:00	08:30	09:00	09:30	10:00	10:30	11:00	11:30	12:00	12:30	13:00	13:30	14:00	14:30	15:00	15:30
GAMAVISIÓN	TELEAMAZONAS	TELESISTEMA	ECUAVISIÓN	TC TELEVISIÓN	TELEFUTURO	TELEAMAZONAS	TELESISTEMA	ECUAVISIÓN	TC TELEVISIÓN	TELEFUTURO	TELEAMAZONAS	TELESISTEMA	ECUAVISIÓN	TC TELEVISIÓN	TELEFUTURO	TELEAMAZONAS	TELESISTEMA	ECUAVISIÓN	TC TELEVISIÓN

Imagen 1: EL COMERCIO. 2000. Columna A control remoto de Roberto Aguilar.

## Pantalla

**Comentario** Las series nacionales de ficción acusan un déficit de investigación. Por esta causa, los guiones no alcanzan a reflejar la problemática que quieren retratar.

# Series: la TV habla de otra realidad

Runo Stagnaro (27 años) director de *Okupas*, es una serie de ficción que se transmite en la televisión argentina cada miércoles, reconoce que el éxito del programa en su intención de retratar la vida del Gran Buenos Aires proviene de haber perdido mucho el tiempo. ¿Perdido el tiempo? Sí, caminando por la ciudad, transnochando con sus borrachos, acompañando a sus jóvenes callejeros a mirar las nubes al pie del Obelisco... El resultado es lo que el diario La Nación define como "el espejo de la realidad argentina", una realidad bastante dura y no siempre halagadora. Lo que Stagnaro llama "perder el tiempo", es probablemente una de las tareas más importantes en el proceso de preproducción de una serie o una película. Se puede llamar también "investigación" algo indispensable para la escritura de cualquier guión que pretenda un mínimo de verosimilitud, pero también para la preparación de actores.

Niño conviniendo por semanas con los trabajadores del acero en Ohio (perdiendo el tiempo con ellos), para actuar en El Franco- tirador... Martin Scorsese manteniendo intensas reuniones con los mafiosos más buscados de EE.UU. para trabajar el guión de *Casino*... Así se obtienen películas inolvidables y reales. El argentino Stagnaro, claro, viene del cine. Y Argentina es uno de los países donde el papel de la TV ha sido fundamental para el desarrollo de la industria del cine; y donde existe, en consecuencia, una continua retroalimentación entre ambos medios.

Los canales de televisión ecuatorianos, como analizamos otra vez en este mismo espacio, optó por otro camino, el más fácil: en lugar de fortalecer sus departamentos de producción, contratar a pequeñas productoras; en lugar de trabajar con profundidad en un buen producto, hacerlo extensivo y superficialmente. En este esquema, varios de los pasos considerados en otros países esenciales para la realización de series son pasados por alto. La investigación es uno de ellos. Quienquiera haya visto un capítulo de la serie *Caso cerrado* (TC), que pretende retratar el mundo de los abogados, tiene razones para pensar que sus productores no han pasado los

juzgados (no, al menos, los juzgados ecuatorianos). En el programa, los juicios se tramitan rápido, nadie se ve sometido a interminables colas, las cárceles no son hacinaadas y no existen esos personajes desahiliados y labiosos tan comunes en el mundo del derecho: los tinterillos. El caso de *Emergencia* es menos grave: se ve en esta serie una preocupación por la verosimilitud en lo que se refiere a la práctica de la medicina. Pero cualquier persona que haya pensado por conseguir una cama en un hospital público del país, o que haya tenido que pasar el trago amargo de recurrir a su servicio de urgencias, puede darse cuenta que el centro de salud que se retrata en la citada serie no se parece a un centro de salud ecuatoriano. Decíamos en otro artículo que el lenguaje de las series de ficción de la TV ecuatoriana se parece más al de los enlatados estadounidenses (que nos llegan con un dudoso doblaje) que al lenguaje real de la calle. Este es el mismo caso. La ausencia de investigación previa a los procesos de escritura del guión y preparación de actores es una de las causas de que las series nacionales no consiguen reflejar la realidad. Es un problema de fondo, pues se refiere al modelo de producción por el que optaron los canales: el camino fácil, dijimos. Así se consiguen créditos económicos, pero no se hace buena TV. RA

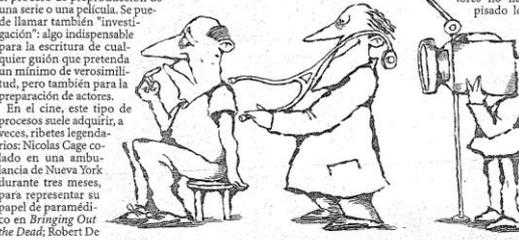


Imagen 2: EL COMERCIO. 2000. Comentario de Roberto Aguilar.

**TV**

**Ronin** • Este largometraje está lleno de acción y suspense, es dirigido por Jonh Frankheimer y está protagonizado por Robert de Niro (Foto), Jean Reno, Natasha McElhone, Stellan Skarsgard, Sean Penn y Jonathan Price. Deirdre McElhonen es una irlandesa que contrata a dos estadounidenses, un francés, un alemán y un inglés para que encuentren una maleta. Una vez tras la pista descubren que hay un peligroso personaje llamado Seamus (Price), que también tiene el mismo objetivo. Este filme está recomendado a personas que les gusta la acción.

**La máscara del zorro** • Esta película llena de acción y de aventura cuenta con las actuaciones de Antonio Banderas (Foto), Anthony Hopkins, Stuart Wilson y Katherine Zeta Jones. El Zorro original, Don Diego de la Vega, es capturado y puesto en prisión en el momento en que España le concede California al general Santa Ana. Pasan 20 años y su enemigo mortal, Don Rafael Montero, regresa a California con un plan que lo convertirá en adinerado a expensas de los campesinos. Pero Don Diego escapa y recluta a un joven rebelde que más tarde tomará el papel del justiciero.

**Babe** • Esta es la secuencia de la primera versión. Babe es un puerquito tierno y precoz que piensa que es un perro ovejero. En esta ocasión deja el campo y viaja a la ciudad para ayudar a sus dueños, el granjero Hoggett y su esposa Gaima, a no perder la granja. Este pequeño cerdito vivió grandes aventuras y conocerá a nuevos amigos: chimpancés, perros, gatos y pequeños ratones, que le enseñarán que un corazón bueno como el suyo puede sanar al mundo. Esta cinta cuenta con la actuación de James Cromwell.

Aguilar arremetió con *mando a distancia* contra los programas como *La Televisión, Día a Día, Haga Negocio Conmigo* –que en algunos casos perduran hasta hoy– y los formatos, noticieros, entrevistadores, presentadores, políticos, abogados, dueños de los medios también fueron el blanco de sus dardos críticos. Ataca por ejemplo al programa de reportajes *Día a Día* –a pesar de que lo reconoce como el mejor programa de la televisión–. Primero identifica sus falencias, su contenido medular: el exceso de protagonismo del realizador, y su “estrellato” mediante el uso de la más contundente ironía (véase burla inteligente y constante en su objeto de crítica) (Aguilar 2000).

Como indiqué, la crítica trabajó sobre televisión en coexistencia con otros objetos públicos, desafió al contingente mediático que se muestra inexpugnable y elusivo. “El trabajo de la crítica es someter al debate objetos públicos: una política económica, un partido de fútbol, una obra de arte” (Aguilar 2004).

La posición de Aguilar es desestabilizadora. Sin embargo, recurre, en ocasiones, en su balance, al reconocimiento de una arista positiva (no solo plagada de desatinos). Esto es, en su micro observatorio expone una evaluación dual de cuestionamiento positivo y negativo de la televisión.

Para Aguilar, la televisión es ubicua e íntima o vital. Su práctica es itinerante por los canales a través del zapping. Advierte una condensación de su crítica a partir de una conexidad entre oposición/ironía y bajo la marca cinematográfica. Aguilar interpela también bajo parámetros de cine, entre otros. De hecho, coordina la página de *Cine*, reseña las películas y, simultáneamente, cuestiona a la televisión, inmerso en el periodismo cultural.

La tridente oposición, ironía<sup>23</sup> y política se concentran en su cuestionamiento. En definitiva, el recurso prevalente es la ironía, es categórico al final como se empleaba, en ocasiones, en el discurso griego. Sin embargo no se restringe a categorizar. El analista de medios revela su singular postura irónica frente a los medios audiovisuales: “A veces me río, a veces sí me someto a la dinámica de la simpatía fingida que se administra en televisión y me puedo reír” (Ibíd.).

---

<sup>23</sup> Cabe destacar que la ironía es un recurso indirecto e implícito y es menos moralizante (actúa con cierto solapamiento). En cambio, el sarcasmo es directo y explícito: tiene un fin último que es ridiculizar y se inscribe además en la categoría de lo no serio al igual que la ironía (Schoentjes 2003, 183). Por otro lado, la sátira tiene un carácter negativo que apela a la caricatura, ridículo, invectiva (discurso violento).

El ejercicio de la crítica alrededor de la televisión de Aguilar es esgrimido así: “El que opone propone” (Ibíd.). Su discurso pretende accionar una postura reactiva (si se permite el término) en el televidente, o lo que es lo mismo, para ese tiempo “reacción de la gente”, propone bajar el volumen para contemplar la televisión de modo silente –en eso comulga con la metáfora del “acuario” de Omar Rincón– y como medida extrema sugiere pulsar el botón *off* de la televisión.

Como indiqué, la cuestión nuclear de su empresa crítica es la dotación de los “elementos para leer la televisión” (Ibíd.). Él procura inocular en el televidente la cultura de la reflexión. De cierta manera (des) prioriza al productor de televisión, al tomar partido por el otro/espectador. Por consiguiente, en su dispositivo crítico predomina el televidente sobre los productores de televisión. Al mismo tiempo, recurre a fórmulas convencionales de la comunicación cuyo componente central es el mensaje.

En su pack crítico, Aguilar insta frenéticamente a repensar sobre la televisión. “La crítica tiene su dinámica, es un ejercicio de la razón, no es un ejercicio de la televisión” (Ibíd.). Asimismo, asigna una función al ejercicio de la crítica sobre los productos televisivos: “La función de la crítica es básicamente de oposición, y me parece que el panorama de la televisión es tan lamentable que es como una higiene social el reflexionar sobre eso [...] que tenemos en nuestro dormitorio todos los días. Sí se pueden señalar cosas positivas y yo lo hecho de vez en cuando, pero creo que esa higiene social es necesaria” (Ibíd.).

Un solo periodista, Roberto Aguilar frente a todo el sistema mediático. Su columna *A control remoto* se constituye en una plataforma periodística beligerante. Él arguye con mordacidad frente a los medios: “Muchas veces escribo indignado. Creo que mi indignación es porque veo demasiado poder utilizado impunemente, mal utilizado” (Ibíd.).

Aguilar opera o más bien se posiciona desde el otro/televidente en un acto de empoderamiento contundente: “A mí me parece una cosa interesante escribir desde la perspectiva del televidente, que lo único que sabe de televisión es lo que ve en la cajita esa. Es cuestión de los sociólogos el meterse en las dinámicas de cómo funciona la televisión, cuánto influye en los poderes económicos” (Ibíd.).

Hay grandes ejes desde los cuales se construye la crítica de Aguilar en su microtexto: *programas emblemáticos e icónicos de televisión, canales vinculados a la banca, el género humorístico, las telenovelas, los noticieros, programas con altos picos de rating, el ejercicio periodístico.*

Así, se cimentó la crítica en el país. Por lo tanto, Aguilar reavivó el ejercicio de la crítica televisiva en otros periodistas como César Ricaurte (*EL COMERCIO*) y Orlando Pérez (*Hoy*), los otros dos momentos de la crítica televisiva en el Ecuador. En el siguiente capítulo de esta tesis analizaré las columnas críticas.

## Capítulo segundo

### Análisis de veinticinco columnas de *A control remoto*

#### 2.1 La ironía en tanto recurso crítico en el discurso periodístico de veinticinco artículos de opinión de la columna *A control remoto* de Roberto Aguilar, entre los años 2000 y 2001

De la revisión previa de quinientos cuarenta y ocho artículos de opinión del período de auge de la columna de crítica televisiva, *A control remoto* de Roberto Aguilar (2000- 2001), y por la densidad de reflexiones, apliqué una muestra selectiva de veinticinco textos para analizar. La crítica televisiva es una gran pieza textual que se configura a partir de varias piezas en la cual el recurso irónico es el prevalente.

En este capítulo analizaré, en concordancia con lo trazado inicialmente y en lo posible, la noción de ironía de Pierre Schoentjes: “la ironía es un modo indirecto y simulador que juega con el desvío entre dos sentidos en oposición. A pesar de ello, se puede ser preciso sobre lo esencial: la ironía es evaluadora; es un juicio crítico, atribuido [...] a una persona en el caso de la ironía verbal” (Schoentjes 2003, 263).

En este punto, y al mismo tiempo, analizaré los artículos de opinión desde el *Manual de análisis del discurso* de Helena Calsamiglia y Amparo Tusón y, concretamente, la perspectiva teórica de la secuencia textual.

El autor Jean-Michel Adam es el proponente de esta posibilidad de análisis teórico que implica, especialmente, la noción de *secuencia prototípica* o textual que trastoca a los tipos de texto, al esquema rígido, homogéneo del discurso, en pocas palabras, cómo se hibridan en textos heterogéneos que complejizan el modo de organizar el discurso: “La secuencia es la unidad constituyente del texto, que está constituida por paquetes de proposiciones [...] se trata de unidades modélicas” (Calsamiglia y Tusón 1999, 265).

Hay cinco secuencias: la secuencia narrativa, la secuencia descriptiva, la secuencia argumentativa, la secuencia explicativa y la secuencia dialogal. Los artículos de opinión, objeto de mi investigación se estructuran, generalmente, a partir de una idea, cuerpo argumentativo y conclusión, es decir se incorpora en el caso de Aguilar una secuencia argumentativa-expositiva. Además la secuencia dialógica está inserta (incrustada) y permite visualizar un diálogo entre interlocutores (véase en los textos

periodísticos: “Entrevistas sin preguntas, 1” del 12 de julio de 2001 y “Busquen al chico malo” del 4 de julio de 2001) en los textos de Roberto Aguilar.

### 1. “Nada nuevo en años” (08/05/2000)

En este microtexto, el crítico Roberto Aguilar fragmenta su interpelación en cuatro momentos: “Nada nuevo en años”, “Un logo tapa a otro logo”, “El control cuida los oídos” y “La política pasó de moda”. En un primer momento, Aguilar impugna con mando a distancia por la inventiva o creación de los programas, en un contexto de crisis múltiple, sobre todo a nivel de pantalla, conectada a la económica y sus nefastas repercusiones. A eso último, este operador irónico engarza lo que denomina “la crisis de programación” que no solo se reduce al financiamiento.

Aquí, organiza su discurso con una idea fuerza: “Casi no hay nada nuevo”. Es decir, se evidencia la ironía burlesca así: “Nada nuevo en años”, a pesar de que, se crearon un sinnúmero de programas. Luego en su cuerpo argumentativo incluye un conjunto de argumentos, o en palabras de Aguilar: “Para muestra, un botón”, y finalmente concluye: “¿Qué piensan hacer los canales para afrontar la crisis de programación?”.

Para dimensionar y entender eficazmente, dicho comentario se relaciona de manera contemporánea e implícita, con otro artículo titulado: “Los programas de la crisis”, publicado el 23 de julio del mismo año, en el que se parte de la revisión de lo que se produjo en este período (quince nuevos programas se presentaron entre junio y julio) para revestir los huecos de programación frente al escollo de adquirir programas foráneos. Empero, los títulos son lo único nuevo. “En resumen: es una estrategia de sobrevivencia que no tiene nada que ver con complacer al público”.

En un segundo momento, él inquiriere irónicamente –como recurso de su plan discursivo– y privativamente, a los programas deportivos, aunque no explicita cuáles. Pero antes, inscribe al *otro* (Calsamiglia y Tusón 1999, 142) en el contexto de las *personas del discurso*. Incluye, se alía y persigue la complicidad de sus lectores: “Se ha preguntado alguien por qué los logotipos de algunos programas son tan grandes”. Así, devela cómo se “piratean” las imágenes de los programas deportivos internacionales (o fragmentos) que se encubren tras el logotipo de los nacionales.

En un tercer momento, este sujeto irónico vuelca su cuestionamiento a la utilización del control remoto, dispositivo, no solo para el zapping sino lo auditivo. El

texto se torna portentoso pero *indiscernible*: “Tener a mano el control remoto para el momento en que lleguen las propagandas es indispensable. Y no necesariamente para cambiar de canal; sino para bajar el volumen que siempre está a unos cuantos decibeles por encima de la programación. ¿Por qué?”.

Finalmente, en un último momento, comenta sobre el desgaste de los formatos de humor y sus similares, imbuidos por *Ni en vivo Ni en directo* a partir del declive no solo de la caricatura política sino por el debilitamiento del guion en *Se parecen pero no son* (1999-2000) que fue un proyecto televisivo de parodia política con un efímero paso por la televisión ecuatoriana y que se transmitió por la señal de *Teleamazonas*.

En *Se parecen* se (des) figura a diferentes personajes de la esfera pública y política del Ecuador: *Gloria Garbanzo* (Gloria Gallardo), *Ya- 1000 Majahuado* (Jamil Mahuad). En un segmento/sketch clave se satiriza a Elsa Bucaram, ex diputada y hermana del ex presidente Abdalá Bucaram. Al personaje de *Elsita Bucaram* se la confina a bailar merengue. Asimismo, a través de “la radiografía política” se escenificó y ridiculizó el episodio del 21 de enero y el triunvirato.

## 2. “El sexo causa risa” (10/05/2000)

Al conductor *Polo Baquerizo* se le ha signado de racista y su *repugnancia por el otro* desde la perspectiva académica (Coba 2001, 113) porque denostó a los concursantes de escasos recursos de los sectores de *El Guasmo* de Guayaquil. Sin embargo, en esta publicación, Aguilar critica otros rasgos centrales del animador Baquerizo: como lo sexual –mediante el doble sentido– y la dádiva que operan en un bípode en uno de los programas más perdurables de la televisión ecuatoriana: *Haga Negocio Conmigo*. El primer programa se emitió por la señal de *TC*, en 1976, frecuentemente, los viernes a las 21:30, en Ecuador.

La mirada crítica de Aguilar enuncia –y es también provocativa– uno de los soportes con que se diseña y arma conceptualmente el programa: el “estilo rijoso de Baquerizo”, o lo que es lo mismo, la alusión al sexo con las modelos que lo rodean, previo al concurso/auspicio de la *Gallina Ranchera*, producto de la compañía Sumesa: “Y a usted, m ‘hijita ¿cómo le gusta el huevo? Con esta y otras preguntas socarronas, Polo Baquerizo abrió el camino de las alusiones sexuales en la TV”.

Acto seguido, este columnista despliega su ironía como recurso crítico contra los guionistas, ellos serían los aliados en los chistes que lanza el conductor. “que confunden el arte de la comedia con la habilidad de contar chistes”.

Otro de los soportes responde a la entrega de premios a los participantes y la dádiva de electrodomésticos a las personas de la tercera edad, mediante programas especiales, que residen en los barrios marginales de Guayaquil en fechas como el *Día de la Madre*. Por ello, la política instrumentalizó el macro perfil del presentador Leopoldo Baquerizo, conocido también como *Polo* Baquerizo, electo para la Diputación Provincial del Guayas del Congreso de 1998 por el partido Democracia Popular (DP) en alianza con Unión Demócrata Cristiana (UDC).

Posteriormente, el *Eterno perdedor* renunció para postularse a Concejal por el Partido Social Cristiano (PSC). En el texto del 26 de diciembre de 2000, “La otra cara de la moneda” (subtítulo de la columna: “El espectáculo del quiño”), al respecto de la interconexión conductor/político se señala con tono de *burla*, su “inmensa caridad cristiana”, que es localizable en las líneas que siguen:

El canal [TC] ya ha otorgado cuatro horas al diputado Polo Baquerizo (imposible en esto deslindar su trabajo de animador de su condición política) para que promocióne su inmensa caridad cristiana. No sabemos si los regalos que entrega a las abuelitas corren por su cuenta o por la de auspiciantes que algo ganan del negocio. Pero tenemos que escucharlo pontificar sobre el amor al prójimo como quien se hubiera ganado el derecho para hacerlo.

A causa de esto, a esa figura mediática se le indilga ser la pionera en emplear la plataforma televisiva del espectáculo que viabilizó la farandulización de la política en Ecuador, según el texto periodístico del diario *EL COMERCIO*, titulado: “Desde hace 14 años, la farándula y la política se abrazan en elecciones” del 21 de noviembre de 2012. Así, entretenimiento y política son una “mezcla hábil y concentrada” que pervivió en la televisión 40 años en el país.

### **3. “La lubricidad se consagró como estilo” (21/07/2000)**

Este artículo está ligado al anterior. Análogamente, el discurso de *A control Remoto* desmonta no solo un aditamento sino un componente crucial de la fórmula de los concursos de *Haga Negocio Conmigo*: la lubricidad. De entrada, en el antetítulo, acierta con ironía en tanto recurso de su crítica sobre el estilo como “moneda corriente”

que abunda en dicho programa televisivo: “El humor rijoso se impuso como moneda corriente en la TV nacional. En forma grotesca y explícita, la sexualidad queda restringida a los órganos genitales”.

No se trata de un doble criterio sino que se concentra en *Haga Negocio Conmigo* persistente en este texto que resulta ser amplificada a través de un gran paneo de otras producciones que están atravesadas por “la lubricidad como un estilo”. Este proyecto televisivo se gestiona con auspiciantes para cada bloque de concursos en el esquema de ordenación del programa. Los juegos que se instalaron en el imaginario popular: *Agarra lo que puedas*, *Beso a beso ¡Ahhh!*, *Cachete con cachete*, *La bolita*, *Canta conmigo*, *Milloneando*. Además, se encadena con un segmento musical de artistas invitados llamado *Musicalísimo*.

Otro de los concursos *La señora gallina* está en la mira y cuyo single: “La señora gallina acaba de poner un huevo, donde lo habrá puesto, búscalo, búscalo” fue interpretada por la banda. La escena que comenta Aguilar se desprende de este último, en el cual “Polo Baquerizo sabe qué decir a su modelo Johana para sacarle una sonrisa: ‘mamita corazón de yeso, cada vez que te veo se me pone tieso’”. La misma modelo reveló (en tono relajado y entre risas) que *Polo* es un “sinvergüenza” y que ha intentado darle un “pikito” en *Expedientes* (2000) otro programa de *TC Televisión*.

“Los canales suelen relegar a horarios avanzados y advertir a los adultos cuando emiten películas cuyas tramas tienen componentes eróticos o sexuales. Pero sobre los contenidos sexuales (nunca eróticos) de sus propias producciones, no ejercen control ni anteponen advertencia”, subraya Aguilar.

La bifurcación, de sus advertencias acertadas y explosivas confluyen en: “que las erecciones son cada vez más comunes en la TV nacional”, e involucran a *Campeonato de la Recopa Total en Televisión Satelital*, un programa de muñecos que representa a periodistas deportivos. Ahí, se establecen conversaciones con altas dosis “libidinosas”, mediante las llamadas telefónicas con su público. También, incluyen a Francisco Pinoargotti quien produjo parodias (*Cada loco con su tema*) de todo tipo de personajes deportivos, políticos, públicos. Todos se apoyan en un modo indisociable: humor y sexo.

#### 4. “Los indios no existen” (25/07/2000)

Esta columna da cuenta de la intensa problematización de la invisibilidad y de la exclusión modélica del sector indígena en los medios de comunicación, en el discurrir de esta época. El movimiento indígena ha consolidado su capital cultural, simbólico y político transformador en el país dentro de la multiplicidad social en la década del 90. De hecho, irrumpió como actor político fundamental para la destitución de varios presidentes en el país. Sin embargo, esto fue irrelevante en esas instancias audiovisuales.

En *Gamavisión*, el periodista Andrés Carrión, colaboró durante diez años como anchor (presentador) y director nacional de noticias, eventualmente, gestiona la agenda de los entrevistados para el *Noticiero Nacional al Aire*, y exclusivas en exteriores, donde no figuran o “no existen”, los miembros de las organizaciones indígenas. En ese sentido, los embates críticos se dirigen contra Carrión –además son *subversores*, desde la perspectiva de Aguilar–, de la lógica y el consenso mediático de exclusión de ese momento.

Esto último posibilitó al autor de la columna *A control remoto* atacar a Carrión cuando se desplazó a los EE.UU. para entrevistar, exclusivamente, al ex presidente Jamil Mahuad, después de que la Corte Suprema de Justicia emitió su orden de prisión, lo que se convirtió en una conversación inconclusa: “Pero hay un tema clave que olvidaron ambos: el movimiento indígena. Durante una hora de entrevista, el ex presidente mencionó la palabra Conaie, en una sola ocasión, como complemento directo de una oración cuyo sujeto era ‘el Gobierno’ y cuyo verbo era ‘controlar’”.

Complementariamente, este texto periodístico conflictúa minuciosamente el tema específico de las exclusivas en las cuales se opacan los principios por el rating al servicio de los políticos (por ejemplo Mahuad, Bucaram) y usa la ironía en tanto recurso crítico, descalificando al contingente mediático como “antenas repetidoras”: “El ex presidente montó una campaña de prensa para lavar su imagen y contó con la complicidad de algunos medios, que se limitaron al triste papel de antenas repetidoras”, como profiere el texto periodístico sobre “El peligroso hechizo de las exclusivas” del 28 de julio de 2000.

Anteriormente, esta columna criticó, de forma mordaz, varias aristas del ejercicio periodístico en los noticieros que se disputan la soberanía del rating,

endilgándoles por ejemplo el “desgaste del formato de entrevistas como género dialógico” y que los mismos personajes desfilan en la “pasarela” de los medios.

Resulta que cuando Carrión se trasladó a *Canal Uno*, confesó, extrañamente, en un diálogo –ahí comparece como entrevistado– con la redactora de *EL UNIVERSO* María Mercedes Murrieta, en 2004, que se autodefine periodísticamente a partir de sus falencias como la falta de rigurosidad e investigación, y reconoce que su talante periodístico no es hostil sino pasivo.

Del mismo modo, Carrión se desmarca (de su competencia Carlos Vera) de otros periodistas porque él no es “el dueño de la verdad”. Más bien, es diplomático y blando –ya como entrevistador en el espacio de las mañanas desde las 07:00– en el *Noticiero Nacional al Aire* en el 2000, que más tarde cambió a *Noticiero Nacional*.

##### **5. “Tres horas de lo mismo” (04/12/2000)**

*A control remoto* fricciona todo el tiempo con las prácticas periodísticas y sus derivaciones temáticas en los medios. Concretamente, este texto evaluó una fase primordial: el plan de cobertura periodística, que articula un conjunto de acciones para acceder a las fuentes de información. De la misma forma, propugna alejarse de la obviedad y el vaciamiento de contenidos en las preguntas cuando, por ejemplo, la reportera Gisella Bayona entrevista a sus fuentes durante la transmisión del Desfile de la Confraternidad.

Es decir, este discurso de crítica televisiva trabaja alrededor de la cobertura y su proceso conjugado con la producción: la filmación, la reportería y la información: “A juzgar por los resultados, en enviar a Gisella Bayona y a un grupo de camarógrafos con las consignas de: ‘hagan lo que puedan’ y entrevisten ‘a quien toque’. [...] La información para el público fue mínima y no incluyó ningún tipo de reportería que no fuera aquel que la narradora pudiera cubrir desde el metro cuadrado que se le asignó en la tribuna”.

El evento conmemorativo del Desfile de la Confraternidad es el acto más importante de las fiestas de la ciudad de Quito en diciembre y arranca desde la avenida Gaspar de Villarreal y Shyris. Todos los años se reedita con público espectador y televisivo (este año transmitió en vivo *Ecuavisa*), al norte de la capital, donde participan personas, colegios, instituciones, bandas colegiales, militares, de pueblo, delegaciones culturales, grupos barriales y profesionales.

Es imperativo, para *A control remoto*, incorporar la imaginación o la creatividad como “recurso” que trastoque la rutina (“de lo mismo”) y establecer conversaciones efectivas con las fuentes: “O Gisella Bayona vive a buen recaudo de los medios de comunicación (lo cual no está mal como proyecto de vida, aunque no para una persona de su oficio) o simplemente carece de imaginación para hacer entrevistas”. Pese a que, el programa de fiestas de Quito ha sido publicado por todos los medios posibles. Incluso por la Web.

En ese entonces, Gisella Bayona fue reportera de *Ecuavisa*. A ella le apasiona el reporterismo, el contacto con la gente y su entorno urbano. En su hoja de vida se destaca su trabajo en periodismo por varios medios de prensa escrita y audiovisuales. A pesar de esa trayectoria, Aguilar ahonda, desde su razonamiento adosado de ironía, en el “repertorio de Gisella”, es decir, es identificable la ironía burlesca: “Tres horas de lo mismo”, y cuando ella tiende puentes dialógicos con sus entrevistados (autoridades y reinas de turno). Ahí se denota la paradoja de una periodista desinformada y previsible que dispone de un “metro cuadrado” para ejercer su labor:

Durante el desfile, Bayona entrevistó a la Reina de Quito, Paulina Espinosa, y le preguntó: ‘¿qué te ha parecido este desfile?’ y ‘¿qué más hay en estas fiestas?’ Al alcalde, Paco Moncayo, le preguntó: ‘¿cómo ha visto el desfile?’ y ‘¿qué más viene?’ A Mauro Rivadeneira, de la Comisión de Fiestas, le preguntó... En fin, lo mismo. No hace falta decir que todos contestaron igualito. Solo Martha Cerón, Señorita Patronato, se salvó de la rutina. A ella le preguntó qué quisiera cambiar en la ciudad (‘sinceramente nada’, dijo para sorpresa de propios y extraños) y le pidió que invite a la gente a celebrar las fiestas.

## **6. “Ecuavisa: un viejo truco” (06/12/2000)**

Esta columna alerta acerca de la estrategia publicitaria que privilegian los medios de comunicación para la dilación (retraso) del clímax y final, esto es, en los últimos episodios de las telenovelas que, en el caso del canal *Ecuavisa* es, en palabras irónicas de Aguilar, “un viejo truco” y en el de *Gamavisión* “es una grosería en la hora de máxima audiencia del país”. El objetivo de ambos canales, en términos de Aguilar: “¿Se trata de conservar la audiencia por la vía del maltrato?”. En definitiva, la idea fuerza que subyace aquí: el porcentaje de publicidad es excesivo.

El planteo de Aguilar resuelve la ecuación desde la ironía en la cual se cohesionan/colisionan dos variables: la telenovela *Yo soy Betty, la fea* y la publicidad. A continuación, la ironía es localizable: “Si se resta, de una hora de programa, 20

minutos de publicidad, 10 minutos de escenas del próximo capítulo, otros 10 de escenas del presente capítulo y 10 más de escenas repetidas del anterior, ¿qué queda?”.

El enfoque de este texto no opta por los contenidos sino por su eje fundamental: los *altos picos de rating* de la telenovela *Yo soy Betty, la fea* que no se deslinda de la publicidad (aunque en otro texto “Impresentable pero adorable” de 2000, sopesa otros aspectos como el contenido y de cómo se revolió la forma de construir los personajes).

En el país se concibió a los spots publicitarios o comerciales para televisión bajo condicionantes que reflejen conscientemente al país y que la verdad se revista de imaginación, según el comentario: “El Ecuador según sus publicistas” sobre publicidad de Roberto Aguilar del 2 de junio de 2000.

A modo de contextualización, señalaré que la telenovela colombiana tiene 169 capítulos. Se estrenó en octubre de 1999 con un rating sobre los 30 puntos, en la cadena *RCN*. Al contrario, en Ecuador se transmitió por *Gamavisión* en mayo de 2000, de 21:00 a 21:30. Después de 26 días de su estreno, sedujo el 45,8 por ciento de la teleaudiencia en todo el país, de acuerdo a las mediciones de la empresa *Ibope Time Ecuador* y “batió récord de sintonía a nivel regional” (“Beatriz Pinzón” 2000) en el fin de la temporada.

La novela transmitida por el también conocido *Canal Dos*, en Quito, lideró las mediciones de audiencia sobre la novela brasileña *Pecado capital* (que transmitió *Ecuavisa*) que alcanzó el 21,2 por ciento de las preferencias. Así lo indica el diario colombiano *El Tiempo* del 14 de junio de 2000, en su versión digital. Y compitió en esos mismos horarios con las novelas *La Indomable* y *Xica Da Silva*. Sin embargo, la ansiedad de los televidentes desencadenó una guerra comercial entre las cadenas de televisión de Ecuador que se pugnan la soberanía en ese horario.

La estrategia publicitaria de *Betty, la fea* fue en diversos niveles: a nivel local presentó resúmenes los fines de semana. En cambio, la táctica a nivel regional creó el postulado: “Una fea que usted va a amar”.

La producción colombiana fue un fenómeno de audiencias nunca antes visto en el Ecuador, por eso, se incrementó el coste (invariable mientras duró) de los espacios de publicidad en ese horario estelar casi el cien por ciento. En esa temporada, el valor de un comercial de 30 segundos alcanzó 1.000 dólares, desordenando el mercado publicitario ecuatoriano, y el valor de su paquete publicitario llegó a 14.000 dólares al mes con 22 comerciales.

## 7. “Racismo for export” (09/12/2000)

La columna de Aguilar, generalmente, está marcada por el carácter deliberadamente irónico. De ahí que, es confrontativa con los talentos de pantalla. Su crítica arremete, específicamente, contra Frank Palomeque quien fue un animador del programa de concursos *A todo dar*, en su apogeo, a quien califica de “racista” e ironiza respecto al programa, en el cual su “fortaleza” es el racismo para la exportación o *Racismo for export*: “Queremos mostrar –dijo Frank Palomeque (TC)– que ‘el Ecuador no es solo ponchos...’. Y añadió, para terminar de embarrarla: ‘en el Ecuador hay gente inteligente, valiosa’. Así describió las intenciones del programa *Desde la Mitad del Mundo*, que conduce junto a Mariela Viteri para el canal 39 de New York”.

Anteriormente, Palomeque relevó a Marco Vinicio Bedoya, uno de los presentadores del programa. Además, acuñó la frase “arrasando con todo” en la apertura con participantes de estratos marginales de Guayaquil. La parafernalia de este show estaba embutida por juegos/publicidad (*A soplar con Vaporal*, *El segmento Túmix*, *El concurso de Avena Quáker*), que se refuerzan con presentaciones de artistas y la presencia de modelos, (que bailan el *Axé*, ritmo brasileño en boga de ese tiempo) en el estudio de Guayaquil de *TC Televisión* en la tarde desde las 15:30 o a partir de las 17:00.

Dos de los rostros más visibles, por más de una década en *TC*, fueron Palomeque y Mariela Viteri –quien condujo además *Simplemente Mariela* (1998-2011)–. Ellos incursionaron en otros formatos para estaciones internacionales: *Desde la Mitad del Mundo* para el canal de EE.UU. Por esta razón, Palomeque coanimó con Viteri quien se caracteriza por la frivolidad para interrogar y que, según Aguilar, sus prácticas se reducen a “comadrear” o a la “chismografía”.

Aguilar parangona y minimiza el perfil de este animador con respecto al perfil del dirigente insigne Luis Macas: “El conductor se avergüenza de las raíces indígenas de un país donde las verdaderas razones para avergonzarse sobran. Ejemplo: la calidad de los programas concurso de la TV y el racismo de uno de sus conductores”. No obstante, en las relaciones de poder entre el sujeto irónico (Aguilar) y el objeto de su crítica (Palomeque). El primero es superior lo que le valida es su burla, según Schoentjes (2003, 170).

## **8. “Preguntas para cualquiera” (17/12/2000)**

Patricia González es una artista musical del Ecuador. En aquel año, la cantante guayaquileña celebró 30 años de trayectoria. Por eso, fue invitada a varios canales y convocada entre otros a *Simplemente Mariela*. Asimismo, en ese tiempo *TC* anunciaba en sus avances un magno evento musical con González para el sábado 16 de diciembre de 2000 desde las 21:00.

En otro canal, *El Especial de Gamavisión*, Roberto Rodríguez Reyes y Roberto Álvarez Wandemberg fueron los anfitriones de dicho espacio televisivo de las 22:00. Los dos *Robertos* disipan la oportunidad de registrar un testimonio vivo –al igual que Mariela Viteri en su espacio– de su prestigiosa interlocutora, Patricia González, quien primero “cantó tres canciones” y prontamente estableció conversación.

En seguida, ellos plantearon un intercambio de nueve preguntas. De las cuales Roberto Aguilar, como analista de contenidos inicialmente “exige respeto” por el alto perfil artístico y luego desgrana, valida una pregunta, utiliza la ironía antifráscica (o dice lo contrario “cualquiera” de lo que considera frente a lo que es en realidad: una respetada artista nacional): “¿Cómo creció la relación con Chabuca Granda y cómo la influyó? Las otras ocho fueron un “cuestionario de bolsillo hecho para cualquiera”.

Generalmente, ella es reticente a contestar las preguntas ligeras sobre su vida privada. González asegura que un periodista enfatizó con una entrevista en una pregunta referente a su vida personal o sus preferencias sexuales y estado civil, eclipsando la importancia de su trabajo artístico.

En suma, Aguilar ha seguido la itinerancia de González por los canales y demanda de los talentos de pantalla, y periodistas, no solo un eficaz juego conversacional sino técnica periodística, en un diálogo diseñado y organizado con tópicos. “ninguno de los entrevistadores de TV (y no es una exageración: ninguno) cumple un trabajo previo indispensable de investigación, recopilación de información y preparación de un cuestionario básico. [...] Ninguno sale del lugar común, la generalidad”.

## **9. “¿La televisión es nacional?” (21/12/2000)**

El equipo Olmedo de la ciudad de Riobamba se coronó campeón del fútbol ecuatoriano en el año 2000. Esa proeza es inédita en la historia del club. El denominado

*Ciclón Andino* se convierte en el único cuadro de fútbol que contrarresta la hegemonía de los equipos de Quito y Guayaquil. Sin embargo, fue un ínfimo acontecimiento marginado en la construcción de la agenda informativa como tema de interés nacional o social de las diferentes instancias televisivas.

La pregunta: “¿La televisión es nacional?” ocupa un lugar central en la preocupación de la columna de crítica de televisión en el sentido reduccionista que los medios de comunicación tienen respecto del concepto –y operatividad– de cobertura nacional, que se limita a la infraestructura y equipos audiovisuales: “que no es otra cosa que disponer de un estudio en Quito y Guayaquil”.

La crítica de televisión requiere, implícitamente, proponer al periodismo una línea estratégica no solo desde los noticieros, esquemas deportivos sino desde las revistas dominicales para descentralizar y prever la cobertura de información de los otros entornos locales como las provincias, excluidas por los polos futbolísticos –informativos– imperantes del país: Quito y Guayaquil.

Igualmente, dicha crítica evidencia una problemática en la planificación y jerarquización de los temas de interés social a partir, también de lo global y lo local: *La Televisión* anuncia en sus avances sobre reportajes en lugares recónditos del planeta. No obstante, minimiza a sitios próximos como Riobamba y de los festejos por la consecución del trofeo nacional. De esta forma, Aguilar despliega invariablemente su ironía: “ni siquiera un acontecimiento histórico como el triunfo del Olmedo merece la decisión de enviar un camarógrafo”.

El registro audiovisual de las hazañas históricas es también vital para la (re)edificación de la memoria en el ámbito de lo deportivo. Lo nacional ligado todavía a lo territorial en este caso a la provincia de Riobamba, donde la idea implícita, no menos importante, de la corresponsalía no logra consolidarse, Aguilar comenta: “¿Quién cubrió los festejos del domingo en Riobamba? Nadie lo hizo para TV: la historia quedó sin testimonio. El mismo programa *La Televisión* (Ecuavisa) que nos invita este año a viajar por el Tíbet, la India y Tierra Santa, fue incapaz de llegar hasta Chimborazo”.

#### **10. “En busca de ecuatorianos” (24/12/2000)**

En su discurso, Roberto Aguilar segmenta su análisis en tres temas o títulos: “En busca de los ecuatorianos”, “Tres viajes por el Este”, “Estrellato, el punto flaco”. Hay una combinación de ejes: *programas con altos picos de rating y el ejercicio*

*periodístico* en este texto de opinión. La crítica apunta a dos programas legendarios de la televisión ecuatoriana: *La Televisión y Día a Día*. Ambas producciones desarrollan, principalmente, el género del reportaje, pero desembocan en un mismo problema: el exceso de protagonismo de los reporteros.

*La Televisión* (1990) es un programa investigativo y emblemático del país. En la pantalla de televisión del segundo milenio, se transmitió por la señal de *Ecuavisa* los domingos a las 19:30. Las piezas audiovisuales tienen un promedio de 8 minutos de duración. En sus inicios, lo dirigió y condujo el comunicador Freddy Ehlers. Este medio audiovisual enfatizó en la cuestión expedicionaria.

Como afirmé en anteriormente, la televisión, en general, tiene fases históricas, a la *Paleo TV* incumbe los sitios recónditos del mundo. Pues bien, el referido programa se inscribe en esta etapa. De manera habitual, se editan reportajes de coyuntura: los ecuatorianos migrantes en España, su cotidianidad y dramas. En fin de año se exhibió especiales de viajes a varias latitudes del planeta con videos de 90 minutos de duración. En esas fechas se exploró *El Tíbet, Israel tierra prometida, La India, más allá del tiempo*.

*Día a Día* (1998) es también una producción televisiva representativa del Ecuador. Este programa se emite el día domingo para Quito por el canal de televisión *Teleamazonas*. En el año 2000, se transmitió desde las 20:30 hasta las 21:00, en una franja horaria que se concentró en la parrilla familiar. La producción se autodefine como un formato revista.

Allí, confluyen diversos elementos: imágenes, relatos y personajes. Tradicionalmente, realiza producciones especiales el fin de año. En el año 2000, se promocionó en *Teleamazonas*, el especial sobre el montañista ecuatoriano Iván Vallejo para el día martes 5 de diciembre de 2000 desde las 21:00.

En su balance, Aguilar identifica una fisura errática y simultánea en dos de los reportajes especiales: del realizador Rodolfo Azar (*Día a Día*) y el periodista Freddy Ehlers (*La Televisión*). La técnica periodística imposibilita, en este género, el “excesivo protagonismo de sus conductores. Un protagonismo que convierte una incursión a la pirámide de Keops en una aventura de Rodolfo Azar por oscuros pasadizos; un recorrido por los puntos de encuentro de los ecuatorianos en Madrid, en un paseo de Freddy Ehlers por el parque de El Retiro”. Este discurso es desestabilizador y activa su ironía, que aquí se puede constatar, de tipo burlesca por la

condición o situación de “Estrellato, el punto flaco” del periodista, o que se ha convertido en una estrella.

Finalmente, esa práctica de sobreexposición: que los periodistas se conviertan en lo sustancial del género en los videos se naturalizó. La crítica privilegia las debilidades de los productos audiovisuales (aunque a veces reconoce las fortalezas), pero no accionó ningún cambio.

### **11. “Misa, procesión y cine” (25/12/2000)**

Con este texto, Aguilar ausculto con agudeza el vínculo de la religión, cine, televisión y, particularmente, con uno de sus dispositivos y lenguajes (Carlón 2009, 170): la repetición. Al comienzo, convoca a la memoria o evoca la correlación de celebraciones o días representativos de matriz católica (Semana Santa y Navidad), el cine y la práctica social: “Hace no muchos años, antes de la aparición de las salas múltiples para cine en el país, las carteleras de los días de fiesta religiosa eran casi una parte de los ritos”.

Inmediatamente, inserta la ironía, que en breve es detectable, de lo que se ve en la pantalla chica: “Todos los años la misma cosa: en Semana Santa, a llorar y arrepentirse” e ilustra con los filmes: *El mártir del Calvario* y *Vida, Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo*. Luego, adjudica el mismo reparo con las películas para otra conmemoración anual: “en Navidad, a contagiarse de la bondad y la dulzura de *Marcelino Pan y Vino* o la historia del *poverello* de Asís”. En esa coyuntura, observa la dinámica en las salas de cine que “Entre el público que llenaba las salas había fieles que veían las mismas películas cada año, con el mismo recogimiento y sentido de obligación con que asistían a la Misa del Gallo o al Sermón de las 7 Palabras”.

Ahora bien, con similar tamiz, conduce su razonamiento a un punto neurálgico: la repetición. Pero, obviamente, no se refiere a *repetición instantánea* sino a la reiteración cuasi cíclica de la exhibición televisiva de películas religiosas. También conmina a lo inventivo en épocas en las cuales el televidente estuvo desprovisto de autonomía para decidir qué ver y a qué hora, entrelazado al flujo predeterminado de imágenes y bajo su temporalidad: “No sabemos si por el mismo sentido de ritual religioso o por simple pereza o falta de imaginación de los programadores, el caso es que, en estas épocas, es la televisión la que hace gala de esa misma manía repetitiva. ¿Hay algo nuevo en la programación navideña?”.

De esta forma, ejemplifica con otras cintas y vuelve a ironizar, pero esta vez embute su texto, a partir del *yo como persona del discurso* (Calsamiglia y Tusón 1999, 138). “Si en Semana Santa vimos, este año, la enésima repetición de *El Manto Sagrado*, en Navidad veremos, nada menos, la *Canción de Navidad*, una película que cuando el autor de esta columna la conoció, en su niñez temprana (un 24 de diciembre, claro), ya era vieja: fíjese sino en la tecnología del color, cercana a la edad de piedra”.

Al llegar a la culminación de su columna, critica el nombre del espacio, supuestamente, de estrenos: “Gamavisión tiene la temeridad de presentarla en un espacio llamado, pomposamente *Avant Premiere*”. En este punto, circunscribe a otras películas de *Telesistema* y *Ecuavisa*. Al final abre el debate: “¿piensan los programadores en el público o tratan de llenar el horario con lo que tienen a la mano?”.

## 12. “El espectáculo del quiño” (26/12/2000)

La cadena de televisión ecuatoriana *TC Televisión* emitió *Maritere* en el año 2000 en el horario de 20:00 a 20:30 de lunes a viernes. Posteriormente, mencionado canal contrata a la presentadora de televisión peruana María Teresa Braschi, y a su equipo, para conducir el *talk show* del mismo nombre (2001) en el horario triple A de las 18:00 para la parrilla ecuatoriana, el cual se transmitió también por la cadena internacional *Telemundo*. Aguilar lo redefine así: “Es el escándalo del barrio convertido en espectáculo y disfrazado de servicio público”.

Para desentrañar este texto, hay que referirse a los artículos publicados en el periódico *EL COMERCIO* del domingo 15 de Julio (2000) de autoría de Aguilar, “Talk show: Un terreno fértil para la manipulación”. Es por ello que, se analiza el panorama de este *espectáculo de la realidad* en el entorno latinoamericano, especialmente, en México donde –salieron del aire y, la disputa fue por la reprogramación de los horarios para advertir y resguardar a los menores a partir de las 22:00– no desdeña dos puntos trascendentales de este género en auge en la *televisión nacional*: los tiempos que se emiten “más de 20 horas semanales”, el horario familiar y estelar.

El debate sobre este género se diseminó: por un lado la revista *Chasqui* de *CIESPAL*, por otro lado en la academia a través de una tesis de la Universidad Andina Simón Bolívar de la autora María Eugenia Naranjo (2004) que investiga los entrecruzamientos de tramas, los mecanismos de producción, la utilización del lenguaje popular y la intimidad, el sensacionalismo, la violencia, la transición –por

agotamiento— de lo ficcional por la premura de los realizadores en escenificar los conflictos cotidianos “reales”.

El discurso de la crítica coincide con el fluir discursivo de la academia en tres nodos conceptuales: el espectáculo, el sensacionalismo y la violencia. Sobre este último, Aguilar da apertura a la crítica con una fórmula irónica o burlesca, que en las líneas subsiguientes es identificable: “Catorce peleas en catorce segundos. Multiplíquese esa cifra por dos y obtendrá el número aproximado de puñetazos que se pueden ver en la propaganda del *talk show* de Mari Tere. [...] Esposas contra amantes, hijos contra padres, yernos y nueras contra suegros y suegras...”. A pesar de eso, *TC* y Ecuador están “fuera del debate” porque resonaron continuamente en los avances: “‘El programa que está pegando fuerte en el Ecuador’, dice la voz en off entre quiño y quiño. ‘Usted ni se imagina todo lo que puede suceder en Mari Tere’ (al contrario es fácil adivinarlo)”.

### **13. “Migrantes: ¿un tema de crónica roja?” (19/01/2001)**

Las situaciones económicas adversas generaron varias olas migratorias de diferentes zonas del país sobre todo hacia España. La migración es considerada el principal efecto colateral del colapso financiero de 1999. Después de dos años, la movilidad migratoria de ecuatorianos es un tema aún recurrente y es “visibilizada” en los medios nacionales solo desde una perspectiva: la crónica roja y los ingredientes que giran a su alrededor, en sendos reportes. No obstante, hay una distinción o “un gran desfase” entre el abordaje de los noticieros, que se restringe a una revisión en el último bloque de noticias internacionales, y los programas semanales que intentan “reflejar” otras realidades.

Solo cuando se accidentaron los ecuatorianos, el 5 de enero en Lorca, los noticieros, en general, se limitaron a activar las alertas de los medios. Sin embargo, en los noticieros locales, de acuerdo a Aguilar, es este hecho un tema de distinto “tratamiento”, sin prevención. Más bien, es similar a un suceso de crónica roja con despliegue periodístico superficial. Así, Aguilar ironiza, solapadamente, en torno al tema de los migrantes, la labor periodística se diferenció porque no proyectó *los primeros planos de los cadáveres*: “la cobertura del caso de Lorca que, informativamente, desbordó los límites de la tragedia, no se ha diferenciado en absoluto de la cobertura que los mismos canales dedican a cualquier otro accidente de

tránsito con varios muertos. Hay una diferencia: en este caso, la TV nacional no dispuso de los primeros planos de los cadáveres”.

Opuestamente, las prácticas cotidianas de los migrantes y sus puntos de encuentro (deportivos, y de cómo se apropian de los espacios del parque *El Retiro* para reproducir la gastronomía local, y la situación en los campos de Murcia) han sido contrabalanceados semanalmente por los videos de *La Televisión* y *Día a Día* quienes han enviado equipos de realizadores que recogen temas tales como: la cantidad de remesas que transfieren, la fractura familiar, el papel de la mujer (y de cómo las madres, las tías o los abuelos asumieron el cuidado de los hijos de los migrantes).

Los migrantes no son un asunto agendado coherentemente por los noticieros nacionales. Para el primer mes de este año, otras noticias relacionadas con lo migratorio no fueron tratadas adecuadamente: el viaje a España del presidente de ese entonces Gustavo Noboa para reunirse con los migrantes y conversar sobre el apoyo del gobierno. En cambio, otro hecho económico fue más jerarquizable: el financiamiento en términos de montos para la reactivación e inversión de seiscientos millones de dólares en proyectos de obras de agua potable y alcantarillado. Tampoco, la toma de los connacionales de una iglesia de Lorca “en demanda de mejores condiciones de trabajo (un trabajo del que depende [...] la segunda fuente de ingresos del Ecuador)” se ubicó al mismo nivel de las noticias internacionales tales como el acuerdo para las cuotas del banano en la reunión de los ministros del Unión Europea en Francia, entre otras.

#### **14. “En la rutina física está la sal de la comedia” (01/07/2001)**

Esta fluida estructura periodística usa parámetros cinematográficos para criticar la televisión. El discurso de Aguilar sobre ambos aparatos culturales es contrario a la idea de lo inmiscible (no se pueden mezclar). Por esta razón, se combinan en la mirada valorativa de *A control remoto* para explicar un gran desliz del universo televisivo de *Ni en vivo Ni en directo* (que luego mutó a *N.E.V.N.E.D* o a *Vivos pero no revueltos*): la falta de previsión en la rutina física para lograr sketches impecables en el programa de comedia –en esta última, dicho sea de paso, Aguilar no logra disolver el humor de la parodia–.

Específicamente, Aguilar comenta bajo tres escenas –ejemplos– icónicas desprendidas del cine: *Charlot de Tiempos Modernos*, *Los tres chiflados*, *Some like it*

*hot* con Jack Lemmon y Tony Curtis que, en todos los casos, funcionan como bisagra para *Ni en vivo* pero: las rutinas de los golpes, caídas, y hombres travestidos de mujeres que son planificados adecuadamente en esos filmes, no se aplican para el caso televisivo ecuatoriano, no tienen parangón. “Es, en principio, un problema de concepto: el pensar que un golpe, una torpeza, una caída o una imagen de un hombre vestido de mujer son graciosos en sí mismos”.

En el formato de parodia política de *Ni en vivo* y en la plasmación del *sketch El Congreso* es detectable –lo anterior, es decir la ausencia de planificación de la rutina física–. En lo sucesivo, Aguilar lanza su sutil dardo irónico sobre dicho *sketch*: “desabrido ballet absurdo”. La escena, de 7 minutos, representa el otrora Congreso Nacional de la década del 90, generalmente, comienza con las alocuciones (o discusiones) dirigida por un diputado tras un escritorio con otros (6) en un croma fijo (técnica audiovisual, fondo u escenografía) con un plano abierto del mural de Guayasamín, pero que la mayoría de veces: “termina siempre en una gresca protagonizada por los diputados. La puesta en escena es evidentemente poco preparada o preparada sin método alguno. Los actores desarrollan un desabrido ballet absurdo cuya falta de gracia tiene que ser forzosamente disimulada con los consabidos efectos de sonido: boing, tin tin, poc, crash...”.

Galo Recalde y Jorge Toledo crearon un proyecto disruptivo: *Ni en vivo Ni en directo* en la pantalla en el *Canal 10* a las 22:00, los martes en 2001. La primera emisión en 1997 fue un punto de inflexión en la programación ecuatoriana, que se planteaba como pirata de la señal con las parodias de *Laura en América* (*Lora en América*), del ex político Vladimiro Álvarez (*Platimiro*), ex presidente Gustavo Noboa (*El Presi Noboa*), *Moti* y *Pescado*. En fin, el elenco básico se constituyó por Galo Recalde, David Reinoso y Flor María Palomeque. Al reparto se sumaron, Fernando Villarroel quien posteriormente asumió la conducción del programa con Sofía Caiche y María Mercedes Pacheco. La última emisión de *Ni en Vivo* fue en 2007. Es decir, perduró una década de emisión.

## **15. “Excepcional y simultáneo” (03/07/2001)**

Hay en el fondo de este micro observatorio una reflexión de cómo las películas convergen en los mismos horarios, en la televisión desde condicionantes de competencia de los canales y además, bajo una lógica de organización de la burbuja

televisiva temporal que envuelve a sus televidentes. Adicionalmente, indica la apuesta informativa de, entre otras cosas, la programación de televisión a la que el público accedía.

De todos modos, este microtexto arranca su observación con una *burla*: “Domingo, 20:30: inusual oferta de buenas películas en la TV. *La vida es bella* en Ecuavisa, *Los puentes de Madison* en Teleamazonas, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* en Gamavisión”. Con respecto a la última cinta de esta estación, el espacio *Cine Avant Premiere* albergó las cintas que no eran necesariamente de estreno.

De las líneas precedentes, deduzco la tardía circulación de las películas de la gran pantalla (después de su estrenó de aproximadamente cuatro años) en el medio televisivo. Por caso *La vida es bella* es un filme de 1997 que ganó tres Óscar. Roberto Benigni fue quien lo escribió, dirigió y protagonizó. Benigni, además, ganó el Óscar al mejor actor.

Dicho micro observatorio de los medios califica la propuesta de largometrajes de “pobre” y “mediocre” con algunas consideraciones: no prevén la información con anticipación y exactitud: “Está claro que la competencia entre canales beneficia al televidente. Pero cuando las tres únicas buenas películas de toda la semana coinciden en horario y fecha, hay algo que no marcha bien”.

Como analista, Aguilar incursiona en los sitios Web de los canales para visualizar cómo anuncian o programan y actualizan información básica de fecha, día y hora en la incipiente integración –entre los medios de televisión y la Web– con el medio tradicional audiovisual en cinco canales importantes. “Veamos el Internet: las películas del mes de Ecuavisa constan ahí sin fecha. La página de Teleamazonas no anuncia las suyas. La de Telesistema mantiene las de diciembre pasado (?!). Gamavisión y TC están fuera de la Red”.

Por otro lado, lo que aconteció fue que el periódico *EL COMERCIO* viabilizó por esos años en su página *Qué-hacer*, entre otras informaciones, la *agenda* cultural que incluía diversos eventos de *Danza, Cine, Fiesta, Folclor, Taller, Teatro, Infantil, Exposiciones, Video* que aparecieron en el costado izquierdo y la columna de crítica de televisión *A control remoto*, en el costado derecho y en la mayoría de días de la semana, en la parte superior derecha. En la diagramación del cuadrante de abajo aparece *la programación de la televisión nacional* que comenzaba a las 6:00 y finalizaba a la 1:00 ó 1:30 con el Himno Nacional.

Similarmente, los *Comentarios* o análisis televisivo, de los viernes, se presentaron más amplios en la parte superior izquierda y limitaban con el espacio (bajo el título de *TV*) de las reseñas de los filmes de la televisión por cable, de las películas previstas para el viernes, sábado y domingo en la página *Pantalla* y también con la oferta nacional.

En el segundo pack (paquete de proposiciones) de su discurso “Excepcional y destrozado”, Aguilar cuantifica los componentes que orbitan alrededor de las películas: la duración, la propaganda, la publicidad, los cortes. Pero antes de seguir adelante, requiere calidad con “buen trato”, lo que significa “pocos cortes”. Sin duda alguna, se apoya en la ironía cuando juzga: “Gamavisión volvió a llevarse este domingo la medalla de oro a la grosería: *Mujeres...* (que dura 90 minutos), sufrió nueve cortes que sumaron casi media hora de publicidad: fueron 20 segundos de propaganda por cada minuto de película”.

#### **16. “Lo que hay que oír, 1” (05/07/2001)**

Roberto Aguilar, analista de contenidos, secciona, en algunos de sus textos, a manera de secuelas de cine (o, primera parte y segunda parte) y pretende dilucidar el disloque del discurso de Roberto Bonafont, presentador de deportes por su “intrincada filosofía deportiva”. Más bien, Bonafont es conocido como el *Poeta del fútbol*. Sin embargo, Aguilar no claudica con su capacidad de indignación e ironía no solo por lo que se ve sino lo que se oye en los programas deportivos: “Algunas elaboraciones de Bonafont dejarían fuera de juego al propio Aristóteles, si reviviera para comprenderlas”.

En 2001, Bonafont fue reportero deportivo en el borde de la cancha, y comentarista en *Los Protagonistas* de *Canal Dos* (Quito) y *Canal Ocho* (Guayaquil), que se presentaba en la mañana a las 8:00. Para ilustrar, Aguilar inserta las construcciones discursivas de Bonafont que rodean a los jugadores de fútbol: Carlos Alberto *El Cuqui* Juárez, Clovis Vento y al boxeador Jaime *La Bestia* Quiñónez.

Sobre Juárez, futbolista argentino que jugó en la posición de delantero y que a mediados del mismo año retornó a Emelec de Guayaquil para afrontar la segunda etapa del Campeonato Nacional, Bonafont profirió: “La adicción más peligrosa es mentirse a uno mismo. Si en la vida estamos para aprender, desaprender y reaprender, ¿para qué sirve el fútbol? Para encontrar nuestro ego, definitivamente necesario”. De ahí que

Aguilar ironizó: “(reflexiones a propósito de una de las más oscuras interrogantes metafísicas del momento: ¿se va o se queda Juárez en Emelec?)”.

Respecto a Clovis Vento, futbolista brasileño que fue contratado como refuerzo para la segunda etapa del torneo local para el club guayaquileño Barcelona, Bonafont especuló: “La ilusión no es pecado, nos propone una quimera”. Por lo cual, Aguilar examinó, fungió de hermeneuta e ironizó contundentemente: “(conclusiones fenomenológicas sobre un experimento de inciertos resultados: el brasileño Clovis, llegó al Barcelona)”.

Alrededor de Jaime Quiñónez quien contendió por el título mundial de los pesos pesados de la Unión Internacional de Boxeo (UIB), Bonafont elucubró: “la violencia y la farsa nos conectan con el sentir y con la reflexión. Otra vez nos quieren tapar la vida”. Por ello, Aguilar ironizó: “(ejercicio de prospección psicológica en torno a la cuestionada pelea de Jaime Quiñónez por un título de Boxeo)”.

Al final de la temporada y de los tres deportistas, Juárez fue el máximo goleador del campeonato ecuatoriano con 17 goles y campeón nacional con Emelec, equipo guayaquileño, anotando el gol del título en el triunfo 1-0 sobre El Nacional, en el Estadio Capwell el 23 de diciembre de 2001.

### **17. “TV nacional: mientras más hace, menos produce” (08/07/2001)**

En el titular de este artículo de opinión subyace una tensión sobre la *TV nacional*. Al parecer, dicha construcción fue engendrada, entre otras consideraciones, desde la tipología –la producción exclusiva (en el Ecuador), externa (coproducción o venta de espacios) y los enlatados– que estructuraron las empresas de medición de audiencia, enganchada aún a la territorialidad. Desde esta base se organizaban programas “propios”, noticieros, revistas de variedades, comedias y otras series de ficción como muestrario en *TC* y *Ecuavisa*. Ese era el espíritu de ese tiempo visual.

Hay una gran brecha entre “hacer” y “producir”, por lo tanto, Aguilar distingue ambas, con su capacidad irónica, porque producir en Ecuador es el “flanco más débil”. Se asimila que producir denota calidad. En ese sentido, la mayoría de los comentarios de Roberto Aguilar principalizan la producción no solo como un eje transversal sino casi en un objeto de análisis. Por consiguiente, la producción es básica y cardinal en el proceso para la elaboración de los productos televisivos. Definitivamente, la tesis neurálgica de Aguilar es que la TV/producción nacional es precaria. “Pero, ‘producir’

no significa solamente hacer programas, sino responsabilizarse de todos los procesos que implica esa actividad. Desde este punto de vista, y a juzgar por los resultados que se ven en la pantalla, se puede decir que la producción es, precisamente, el flanco más débil de la TV ecuatoriana”.

Este analista de contenidos compara los inicios de la década del 90, que es identificable por el género de la ficción y las adaptaciones emanadas de la literatura *Los Sangurimas*, con los inicios del siglo XXI (dos momentos distintos el 94 y 2000) que es revisable en tanto un proceso “trunco” por la irrupción de series y de telenovelas, *Sin límites*, en la videografía del director Carl West, y la trayectoria de César Carmigniani y su alineamiento al género de acción.

Con el auge de lo televisivo lo que además primó fue la producción. Sin duda, Aguilar no se desimpregna del cine de EE.UU. Pero, a contrapelo, concibe que los videos ecuatorianos deben elaborarse como cintas norteamericanas. Para sopesar, se reapropia de categorías del “diseño de producción”, el “rodaje” y sus artilugios.

La discursividad de esta crítica involucraba, marginalmente, el concepto del estilo “propio” que significa un elemento diferenciador. Sin mayor profundización sobre este aspecto, se insta a la creación a partir de esta salvedad: el estilo frente a la posibilidad de recurrir a los enlatados. Todo lo anterior se aplica para formatos cómicos: *Ni en vivo*, de concurso: *A todo dar*, *Haga Negocio Conmigo* y a los noticieros: el *Noticiero Nacional al Aire*.

#### **18. “Entrevistas sin preguntas, 1” (12/07/2001)**

Bajo este título risible, el columnista de *A control remoto* trivializa las respuestas de los futbolistas ecuatorianos y, de igual manera, las preguntas de los periodistas deportivos en el marco del encumbramiento de los futbolistas del país. De esta manera iróniza, es decir, Aguilar se burla del vacío de contenidos tanto de los entrevistadores como de los futbolistas: “Una de las cosas más duras (o por lo menos más molestas) del oficio de futbolista debe ser la obligación de contestar preguntas que no lo son, con respuestas que no dicen nada”.

En aquel período, el país estuvo futbolizado: la selección de fútbol del Ecuador pugnaba por superar los precedentes y competir por primera vez en la Copa Mundial Corea-Japón 2002. En un tramo de ese camino, bregaba en las eliminatorias Sudamérica 2000-2001 que se desarrolló entre el 28 de marzo y el 14 de noviembre de

2001, además juega la Copa América. Este torneo se efectuó en Colombia, entre el 11 y 29 de julio de 2001.

Tras un partido de preparación entre los equipos de Ecuador y Honduras, el 10 de julio de 2001, Jaime Iván Kaviedes, delantero promesa del fútbol, en cuya trayectoria destacan su tránsito por la liga italiana, sufrió un fuerte golpe. Luego, el médico de la selección anuncia que la lesión era en el brazo derecho. Por esa razón, se ausentó de los escenarios deportivos por dos meses. Inmediatamente, Hernán Darío Gómez, técnico de la selección, convocó en su reemplazo a Félix Borja, centro delantero del club *El Nacional*.

Ahora bien, Aguilar se focaliza tanto en los entrevistadores deportivos –en esas fechas se emitieron los siguientes programas deportivos: *Los Protagonistas* (Canal 2, para Quito), *Deporte Total* (4), *Copa* (5), *Tiro Libre* (8), *Deportivo* (10), *Competencia* (31)– como en los jugadores que incurren en el mismo error: interrogantes y respuestas sin contenidos. No obstante, el criterio del columnista es pertinente cuando Borja, suplente de Kaviedes y seleccionado del equipo Sub 20 de Ecuador, comparece ante las preguntas del reportero. Para su acometida, Aguilar reproduce una *secuencia dialogal* (conversación de dos interlocutores):

Gamavisión entrevista a Borja: PERIODISTA.-El técnico Bolillo Gómez siempre confió en su capacidad, en sus cualidades. BORJA.-Sí, sí. Pienso que el profesor me dio la oportunidad, confió en mí y no defraudaré esa confianza...Ojalá quiera Dios, las cosas salgan. PERIODISTA.-En busca de ser titular. BORJA.- Sí, siempre un jugador busca de ser titular. Pienso que reemplazar a Iván Kaviedes va a ser muy difícil pero no imposible y si se dan las cosas no voy a defraudar. Estas entrevistas no se componen de preguntas y respuestas, sino de afirmaciones (a cargo del periodista) y vagas declaraciones de principios (a cargo del futbolista).

Ecuador concluyó noveno en la Copa América, pero segundo en la tabla de clasificatorias con 31 puntos sobre potencias como Brasil. El 7 de noviembre de 2001 se convirtió en una fecha histórica: Álex Aguinaga centró el balón para Iván Kaviedes que con un certero cabezazo logró el empate 1-1 ante Uruguay y, además, permitió a la Tricolor, la hazaña de instalarse por primera vez en el Mundial de Corea-Japón. Después de todo, Félix Borja debutó en otro partido preparatorio en la selección nacional en 2005.

## 19. “Busquen al chico malo” (14/07/2001)

La posición de *A control remoto* fue refractaria frente al autodenominado “mejor programa de televisión”. Su interpelación es contundente: ¿Por qué los medios de comunicación no protegen y publican los rostros de los niños sin mayores restricciones? Los mecanismos de protección, desenfocar o pixelar el rostro (elemento clave de la identidad), fueron los que medios tradicionales “aplicaron” para resguardar la identidad de los menores, que son sujetos de protección, basados en el Código del Menor y en los manuales de estilo y de ética periodística.

Para explicar y argumentar, este texto trasunta (reproduce) una interesante *secuencia dialogal* (intervención de dos interlocutores) entre los periodistas Freddy Ehlers y Marissa Sánchez sobre un asalto cometido por un menor a un italiano que viaja en bicicleta alrededor del planeta:

SÁNCHEZ.-Hay un menor y está intentando encontrar a la otra persona, a otro menor que es el que supuestamente se llevó la bicicleta y que es este que aparece en la foto, así que por favor si podemos hacer un ‘close’ (se produce una aproximación de cámara) para ver si encuentran a este muchacho. EHLERS.- Y eso lo hacemos, Marisa, porque nosotros sabemos lo que es recorrer el mundo. Curiosa filosofía: los derechos del viajero por encima de los derechos del niño. Porque sucede que lo que hicieron los conductores es ilegal. La identidad de todo menor de edad está protegida por el Código del Menor. El chico puede ser un ladrón (cosa que nadie asegura, según parece), pero eso no le da derecho a Sánchez y a Ehlers a mostrar su fotografía en la TV y pedir ayuda para su búsqueda.

En el subtítulo de este artículo: “Un reportaje revelador”, se puede evidenciar claramente cómo Aguilar utiliza la ironía antifráscica o dice lo contrario de lo que considera frente a lo que es en realidad un reportaje (“es algo peor que una fatuidad: es un insulto”). En esta ocasión, *A control remoto* resquebraja otro reportaje “consistente” del programa *La Televisión*. En su texto, prodiga la idea de que el equipo de realizadores/familiares no revelan y documentan sino se pasean.

Lo que sí ausculta Aguilar son las limitaciones de la teleaudiencia de explorar los deslumbrantes viajes por una sola vía, la televisión e incluso cómo se compartían los videos: “El domingo pasado mostraron un reportaje sobre Miami. ¿Reportaje? Parecía, más bien, que el reportero se fue de vacaciones y se llevó una cámara. Hizo el paseo habitual que hacen millones (Bay side, South Beach, etc.) y nos contó la novedad de que a esa ciudad llegan turistas de todo el mundo”.

## 20. “¡Pero dejen ver el fútbol! 1” (17/07/2001)

El crítico Roberto Aguilar se extrema, y visibiliza la publicidad furtiva de las transmisiones de fútbol. Aguilar analiza el tándem (complemento) de la televisión ecuatoriana/publicidad. En esta oportunidad, su inmersión mediática es, literalmente, en los bordes de la pantalla, en la coyuntura de la transmisión continua de dos partidos de la Copa América 2001:

La de Gamavisión en esta Copa América consiste en prolongar hacia abajo el cuadro con el marcador, situado en la esquina superior izquierda. Pero mientras el pequeño marcador está, la mayor parte de tiempo, fuera del campo de juego, la publicidad se entromete en la cancha, a veces de manera tan inoportuna que parece pensada para no dejarnos ver el fútbol.

Este certamen se realizó en Colombia, entre el 11 y 29 de julio de 2001 y fue organizado por la Confederación Sudamericana de Fútbol. Esta edición del torneo se proyectó a través de la pantalla de *Gamavisión*. Tres años antes, este canal invirtió e implementó los sistemas *Digital Replay*, *Virtual Replay*, y *Set Virtual* para la Copa Mundial de Fútbol de 1998 efectuada en Francia. De ahí que, la publicidad es un factor importante en el modelo de negocio televisivo para la sostenibilidad del indicado canal, y para recuperar la inversión en tecnología.

En primera fase, Brasil se enfrentó a México, en el Estadio Olímpico Pascual Guerrero, Cali. El delantero Jared Borgetti (9) anotó el gol en la victoria sobre Brasil, el 12 de julio. El resultado final 0-1. Sobre el primer cotejo del Grupo B, Aguilar imposta, irónicamente, a manera de narración futbolística.

El crítico de televisión plantea el problema –con ironía que es localizable cuando se crispa: “¡Pero dejen ver el fútbol!”–, de la publicidad invasiva en una acción culmen del espectáculo futbolero, el gol: “jornada del jueves 12 de julio, partido Brasil-México: en el minuto 45 del segundo tiempo, un delantero mexicano se sitúa en el límite de las 18 yardas, justo en el centro del arco, libre de marca, pateo la bola y... ¿Entró? ¿No entró? Por un momento no hay manera de saberlo: el logotipo de un auspiciante nos lo impide”.

En esa misma fase, Perú se midió con Paraguay, en el segundo partido de la jornada en el Estadio Olímpico Pascual Guerrero, Cali. El cotejo en cuestión no correspondió a la final del torneo, pero fue de alta intensidad. Al final del partido el marcador: Perú 3, Paraguay 3. El columnista de *A control remoto* se crispa,

reiteradamente y se opone con ironía porque por “segunda vez” no se pudo ver el gol de José Del Solar a los 77 minutos: “Partido Perú-Paraguay: el jugador peruano que convirtió el tercer gol para su equipo, con un cañonazo desde fuera del área, supo imprimir tal efecto a la pelota que el arquero paraguayo se quedó sembrado en el piso. ¿Cómo fue? ¿De qué manera lo hizo? ¡Quién sabe! Otro logotipo estaba por delante”.

En fin, Aguilar insta a buscar una “fórmula” de resolución: “Es el eterno problema de las transmisiones de fútbol. ¿En qué forma se debe introducir la publicidad para que no pase inadvertida pero tampoco estropee el espectáculo?”.

## **21. “Privilegios de Cristina, 1” (20/07/2001)**

Roberto Aguilar alterca reiteradamente con *La Televisión*. Su postura es ineludible, de un modo u otro, transparenta cómo este programa de reportajes se ha autoerigido en “el mejor programa de la televisión” (slogan) y cómo opera el equipo periodístico ponderando entre vacacionar o bajo “premisas de investigación” a nivel local y global sobre temas de relevancia social, concretamente, los intensos disturbios en Kingston, capital de Jamaica.

En esa temporada, uno de los viajes de *La Televisión* fue a Jamaica que es un país y también una isla turística en América de las Antillas Mayores. El espíritu televisivo que se imponía en esas fechas funciona en tanto una “ventana para conocer el mundo inexplorado” y destinos turísticos más visitados, lugares arqueológicos e históricos, y bucea en tópicos ecológicos, fundamentalmente, de la naturaleza y biodiversidad de la selva.

Por lo tanto, este dispositivo, entre otros, posibilitó incursiones expedicionarias a sitios recónditos, “velados” para la teleaudiencia como la isla caribeña que se extiende a 40 km de largo y un máximo de 80 km de ancho, situada en el mar Caribe y que colinda al sur de Cuba y a 180 km al oeste de la isla de La Española, en la cual están Haití y la República Dominicana.

En una instancia inicial, Aguilar ensaya una serie de interrogantes sobre la preeminencia de aventurar sobre investigar. Por consiguiente, ironiza sobre el programa de “investigación” (y el equipo compuesto por familiares de Ehlers y sus privilegios) que se extrema cuando todos vivieron una semana de vacaciones: “La televisión viajó a Jamaica. ¿Para qué? ¿Para investigar los enfrentamientos entre la Policía y las bandas de pobladores suburbanos en Kingston, que dejaron 20 muertos a

principios del mes?”. Acto seguido, él repregunta: “¿Por qué fueron entonces? Porque –lo dijo Freddy Ehlers– ‘resulta que Cristina (su hija) y una amiga, Ana Cecilia, decidieron ir’. Así de simple. Luego les cayó Miguel Guerra y todos vivieron una semana de vacaciones”.

En última instancia, este sujeto irónico desestima la labor informativa de los periodistas, llamándolos “chicos” e ironiza acerca de su producto audiovisual, en palabras de Aguilar “semejante reportaje”: “Para hacer semejante reportaje bastaba con quedarse en el Yatch Club de Salinas, que también resulta ideal para el ocio de los adolescentes con billete. Los chicos de *La televisión* tienen el derecho de vacacionar como quieran. Pero hacer de eso un reportaje es algo peor que una fatuidad: es un insulto”.

## **22. “El prófugo paga y habla, 1” (23/07/2001)**

Aguilar es frontal y se sumerge en el terreno conflictivo de la política. De hecho, sigue el rastro a los políticos prófugos y, a través de la fuerza irónica subvierte la utilización de los mecanismos televisivos en el marco de un periodismo, a su criterio, “miedoso” y silente, ya en uno de sus comentarios del viernes 28 de julio de 2000 dejó entrever cómo el ex presidente Abdalá Bucaram habilita espacios en los medios para su inacabado objetivo de regresar al país:

Vicente Olmedo y Maricarmen Ramírez, del extinto programa *Dentro y fuera*, no vacilaron en poner sus micrófonos para que un recién derrocado Abdalá Bucaram dijese lo que se le ocurriera. La impunidad verbal de la que gozó el entrevistado deja suponer que, para los periodistas, era más importante tenerlo en su programa que aclarar con él temas de interés nacional. Pese a los juicios penales en su contra, pese al escándalo y a la corrupción comprobada, Bucaram goza de un amplio respaldo popular. ¿Cuánto le debe a los medios?

En la cita anterior, es identificable la ironía de Aguilar que alude al discurso de Abdalá y a los medios que otorgaron micrófonos para que “dijese lo que se le ocurriera”, y así goce de “impunidad verbal”.

Aguilar es implacable y en su crítica evidencia la relación perversa entre política, banca y medios de comunicación. Ahí, Abdalá juega un papel ambiguo. Días antes, desarticula otra de las estrategias que empleó Abdalá para su acometida, el sábado 21 de julio de 2001, de reposicionarse no solo en noticieros sino en “un espacio

político contratado” en canales de televisión vinculados con la banca que “no se responsabilizan por las opiniones vertidas”.

Pero, por qué Aguilar le confiere también líneas en su columna a Abdalá pese a su patético discurso “atropellado” que duró quince minutos. Porque muestra aversión al ex mandatario e ironiza: “no es por lo que diga (que nunca es mínimamente relevante), sino que su presencia en la TV es algo inaudito”. Usualmente, la duración de este espacio es breve “inasequible” por el alto coste y nivel de impacto.

El Congreso Nacional de 1997 depuso a Abdalá Bucaram bajo la figura de *incapacidad mental*, invalidando su gestión en la presidencia de la República. Tras un fugaz período de gobierno (1996-1997), Bucaram, ex presidente del Ecuador, se autoexilió en la ciudad de Panamá. Desde entonces, este abogado y político ecuatoriano de origen libanés tiene como objetivo fallido el retornar al país para postularse, nuevamente, a la primera magistratura.

Por último, Aguilar monitorea con la misma regularidad y rigurosidad cómo Bucaram, líder del Partido Roldosista Ecuatoriano (PRE) planeó una “farsa” para convocar a un enjambre de periodistas como maniobra de su agenda política, el 9 de agosto de 2001, en la columna titulada: “Los medios y la farsa, 1”.

### **23. “Invencibilidad de las diez, 1” (24/07/2001)**

Como estrategia textual, Aguilar secciona su artículo en una secuela dual que consagra el modo cinematográfico: “Invencibilidad de las diez, 1” e “Invencibilidad de las diez, 2”. En la secuela uno, se desdobra en el televidente “invencible” que soporta “el discurso político en televisión” con actitud semiautónoma: “En posición horizontal, cobijado por la tibieza de la cama, con el desayuno al alcance de la mano y todo un día de descanso por delante, uno se siente invulnerable incluso ante los pésimos chistes del presidente Gustavo Noboa o ante la egolatría del ex presidente Oswaldo Hurtado”.

En la secuela dos, la columna escanea o disecciona prolijamente la otra “ficha técnica” cuando se inaugura el programa de *Cero Tolerancia*, e identifica un traspie recurrente de Carlos Vera: “un programa que se propone (y lo consigue) mantener al entrevistado sobre la cuerda floja. Con una salvedad: demasiado a menudo Vera se precipita, interrumpe, pregunta y repregunta tantas cosas a la vez que muchos temas

quedan sin contestarse, en perjuicio de sus propias intenciones de no dejar cabos sueltos”.

Referida columna cierra con ironía, pero abre el debate desafiando a Vera para que permita responder a sus invitados. Así se evidencia cuando ironiza sobre Vera y le reta a dotarse del autocontrol de “Confucio”: “En su caso personal, todo parece indicar que corregir ese defecto es un reto de autodominio digno de Confucio”. El periodista Carlos Vera presentó el programa, en el cual entrevistó a figuras políticas destacadas en el canal *Ecuavisa* de 10:00 a 10:30, el domingo en la mañana.

Vera tiene una extendida experiencia en el periodismo de opinión, y alardea de investigación y profundidad de sus entrevistas. De hecho, se arroga un diálogo exclusivo con el ex presidente José María Velasco Ibarra, cinco veces presidente del Ecuador. Inclusive, reconoce como a sus mejores entrevistados al ex presidente León Febres Cordero y al líder cubano Fidel Castro.

Él esgrime una teoría sobre el periodismo que distingue al periodismo de información del periodismo de opinión. El uno es imparcial, objetivo, pluralista. El otro es parcializado con adhesión o posición política. Esto último es rebatible para Aguilar que en otra columna del 7 de junio de 2000: “De periodista a político”, acentúa en la ambigüedad periodistas/políticos o los dilemas del ejercicio periodístico: “Carlos Vera saltaba entre la TV a los cargos públicos; Freddy Ehlers, entre la TV y la arena política. Semejantes acrobacias, tan reñidas en el oficio del periodismo, resultan sospechosas. Es difícil dejar de preguntarse, cuando se los escucha, en qué momento deja de hablar el periodista y empieza a hablar el político”.

Para comprender *Cero Tolerancia*, hay que establecer nexos con el diseño de los programas incisivos, mejor dicho a *quemarropa* de Jaime Bayly, productor y conductor peruano del proyecto audiovisual, *El show de Jaime Bayly* (producidos entre 1998 y el 2000), de la cadena de habla hispana *Telemundo*.

En ese espacio televisivo, se increpó a diversos personajes, políticos y celebridades de América Latina. Un año después, en enero de 2001, se reinstaló en la televisión peruana, con el programa de entrevistas *El francotirador*, transmitido los domingos desde *Frecuencia Latina* con un valioso impacto en la audiencia.

## 24. “Hollywood, el inimitable, 1” (26/07/2001)

Si bien, Aguilar cuestiona al cine de EE.UU. por su “déficit” de “creatividad” porque “sus guiones son poco imaginativos y originales, que sus personajes están cada vez más distantes de la realidad”. Al mismo tiempo, destaca la condición cinematográfica (hollywoodense) puesto que para él es un “referente” –inimitable–, pero necesario para valorar las producciones ecuatorianas: “Un siglo de filmar escenas de acción no pasa en vano. Aunque esté vacía de contenido, una persecución (o una batalla, o una tormenta) *made in Hollywood* es, invariablemente impecable”. En contraste, las realizaciones de tipo audiovisual en la mitad del mundo se restringen precariamente a “imitar”. En consecuencia, ambas son extremadamente disímiles.

Sea como sea, Aguilar plantea clara, y explícitamente, su postura irónica no edulcorada, que se puede evidenciar cuando se burla o “esboza” una sonrisa de las “imitaciones” norteamericanas de los proyectos audiovisuales ecuatorianos y su enfoque está más arraigado a la crítica cinematográfica: “Por eso, cuando se pretende imitar estas complejas construcciones en la TV ecuatoriana (uno de cuyos mayores déficits, cabalmente, es el de la producción), el espectador acostumbrado a [...] *soldados Ryan* y balaceras de mil clases diferentes no puede sino esbozar una sonrisa y hacer buen uso del control remoto”.

Pero, a cuál producción específica alude. El crítico se refiere, particularmente, a la *Batalla de Jambelí*, que deriva del programa *De la Vida Real* –que el periodista Rolando Panchana condujo–. De forma atípica, este programa del *Canal ocho* (Quito) se arriesgó a realizar una “gran” producción. Ciertamente, para su arqueo sobre lo televisivo y específicamente a este producto, la columna se abastece de algunos parámetros del cine: *la puesta en escena*, la composición del plano, *el montaje* es el proceso que se usa para ordenar los planos y secuencias, y finalmente *la estética*.

En los créditos de señalada producción se incluyen: la dirección de la cubana Nitsy Grau y la producción por Ricardo Valverde. El combate naval es la celebración emblema de las fiestas Guayaquil, que se consumó entre los dos países fronterizos: Ecuador y Perú, el 25 de julio de 1941. Fue un incidente en el cual cruzaron fuego el *BAE Calderón*, cañonero ecuatoriano y el *BAP Almirante Villar*, destructor peruano en el escenario de las inmediaciones del canal de Jambelí.

Dicho sea de paso, Panchana es el creador y presentador del programa *De la Vida Real* de *Ecuavisa* que se divulgó con frecuencia los sábados a las 18:30 (1999-

2005 y luego 2012-2013). Un espacio que entremezcla lo periodístico y el dramatizado, que recoge los expedientes de crónica roja o los casos de crímenes irresueltos que conmocionaron a la sociedad ecuatoriana. Entre otros, se basó en historias tales como la Banda de los Dulce Sueños. Por ello, se perfiló como un producto audiovisual de exportación. En todo caso, Aguilar define así: “Lo suyo son las historias de crónica roja para consumo”, en el artículo: “Un actor grande no es todo” del 24 de febrero de 2001. Sin embargo, él disiente siempre y trata de fracturar lo que, aparentemente, no tiene grietas y profusa un periodismo nítido y de calidad: “se centra en los perfiles delincuentes y pasa por alto los perfiles humanos”.

En otro comentario, “¿En qué se inspira la TV? En la TV” del 15 de diciembre de 2001, Aguilar juzga otro rasgo *De la Vida Real*, apelando a una función básica de la crítica “sobre las frases hechas o cliché” o el lenguaje ceñido a la especificidad de la cultura.

## **25. “Jamaica, segunda parte, 1” (28/07/2001)**

Esta columna de opinión reactiva el mecanismo del seguimiento, imprescindible en el periodismo, de los procesos o coyunturas. Esta vez, publica un segundo artículo sobre el viaje a Jamaica e introduce un elemento sustancial que Elhers omitió premeditadamente “ingenuidad inexcusable en un periodista con los años de experiencia” de esta particular trama discursiva/visual en el anuncio sobre la cobertura de Jamaica que se vincula con el texto (como principal ámbito de referencia) del primer episodio: “Privilegios de Cristina, 1” del 20 de julio de 2001.

La crítica, en medios impresos, demanda al periodismo de investigación televisivo: seleccionar y trabajar sobre temas decisivos de alcance social para un reportaje bajo criterios de calidad. Por esa razón insiste: “Dijimos que los reporteros de ese programa se consideran tan importantes que creen que sus vacaciones son dignas de un reportaje, y calificamos esa actitud como una fatuidad y un insulto”.

Este opinador (des) entrama, partiendo de lo que detonó la realización del reportaje: la invitación del Ministerio de Turismo del Gobierno de Jamaica y la implementación de la denominada *Operación de Crecimiento* para fortalecer la ensombrecida imagen turística generada después de la violencia entre la fuerza policial y la oposición al gobierno en las calles de Kingston, la capital. La violencia se desató

después de un operativo de la policía en los barrios pobres de la ciudad para incautar armas. El ejército vigiló en las calles.

Dicha opinión se entreteje con *ironía/burla* a partir de un *modo indirecto*, es decir, llama al equipo del programa *La Televisión* “periodistas novatos” y, frontalmente “malos periodistas”, porque los reporteros y sus cámaras se enfocaron, para su reportaje, en “fatuidades” de la isla turística, en su aventura para registrar y proyectar su reportaje el domingo. Aguilar, desde su lugar de enunciación como crítico, exhorta a armar productos ceñidos a la técnica periodística: “‘El refrescante sabor del frío champán francés’ que ofrece el lujoso hotel a sus huéspedes; el gimnasio, la peluquería, el sauna y el yacuzzi; ir de compras, buscar un bikini (‘usar hilos dentales no estaba entre los planes’), ‘escoger una entre mil gafas’”.

En fin, los “productores independientes” (así también se autodenominaron los reporteros de este programa) opacaron problemáticas significativas de Jamaica en esa coyuntura específica, que son traslucidos en las interrogaciones de Aguilar. El enfoque de Aguilar es tan incisivo e irónico que permite interrogar acerca de las verdaderas aspiraciones de un televidente crítico.

## Capítulo tercero

### Conclusiones

En definitiva, según Pierre Schoentjes: “la ironía es un modo indirecto y simulador que juega con el desvío entre dos sentidos en oposición. A pesar de ello, se puede ser preciso sobre lo esencial: la ironía es evaluadora; es un juicio crítico, atribuido [...] a una persona en el caso de la ironía verbal” (2003, 263).

Esta tesis, además, logró construir un trípode conceptual que se edificó así: el primer soporte, la ironía (Pierre Schoentjes), el segundo soporte, la crítica televisiva (Yamila Heram) y el tercer soporte, la televisión en clave latinoamericana.

A la presente tesis le interesó el discurso periodístico y, específicamente, el crítico o de opinión. Ahí, se enmarca la crítica televisiva, en el auge y en la era masiva de los medios como el televisivo en el Ecuador. Este último medio no alcanzó la legitimidad y *status de arte* como el cine.

De acuerdo a lo dicho, considero que es imperiosa la revitalización de los elementos del discurso crítico y especializado en contraposición a contenidos ligeros y frívolos de los medios nuevos/viejos y del exiguo espacio de opinión periodística. Al mismo tiempo, considero importante elaborar una memoria crítica de los medios que orientan la opinión del país. La mirada de Aguilar puede ser una ventana a otras.

El reto emergente de la academia es indagar en la mutabilidad y profusión de la crítica/opinión en la era *postmasiva*, digital, en los nuevos soportes y en las ilimitadas posibilidades que ofrecen todavía los blogs (inclusive los políticos) en el país.

En este trabajo académico a la televisión, se entiende, “como un dispositivo tecnológico-industrial, un problema de identidad de los públicos y construcción de imaginarios, una distinción de géneros, formatos y sus transformaciones. Una ética y una estética” (Escudero 2005, 10).

Alejandro Piscitelli y Carlos A. Scolari, sujetos teóricos argentinos, son quienes han augurado el fin de la televisión como medio masivo (2009). No obstante, Yamila Heram confina a esta última etapa televisiva como un síntoma más, una manera de proliferación de pantallas y de consumo (2013, 235) que le dota de cierta “autonomía” al televidente, en el seno de la cotidianidad –en su momento, el control remoto le otorgó uso de tiempos y espacios– bajo el corolario de las innovaciones

tecnológicas. Sin embargo, Carlón es más proyectista: supervivirán la televisión como lenguaje y el público espectador (2009, 170).

Amerita señalar que es apremiante la reconstrucción o historización de la televisión ecuatoriana, que incorpora la otra mirada crítica de la televisión del país (nacional para rescatar la categoría de Aguilar).

Se concluye que la crítica de televisión, según Yamila Heram aparece como un género incluido, principalmente, en los medios impresos y tiene como objeto el comentario acerca de cuestiones televisivas (2013, 12). De igual modo, es un tipo de discurso que toma por objeto, básicamente, a la televisión. Analizar a la televisión, también es dar cuenta de los metadiscursos sobre él para observar los diversos modos de generación de sentidos, ausencias, posibilidades y límites en relación con el contexto en el cual se desarrolla.

En el caso de la columna *A control remoto* de Aguilar es un micro observatorio y fue construido para tensar indireccionalmente a los propietarios de varios canales de televisión como *Gamavisión* y sus productos audiovisuales. De esta manera, activó la crítica televisiva. En efecto, sus devaneos interpelantes (pasatiempo de tipo mental) de Aguilar incomodaron no solo a los productos mencionados sino al contingente mediático. El mismo contingente mediático, objeto de la crítica de *A control remoto*, no solo ralentizó (detuvo) sino que ocluyó (cerró) definitivamente esta práctica periodística antes del fin de la televisión.

En el apartado de esta tesis, *La crítica televisiva de A control remoto*, Aguilar ratificó que ironiza a la hora de ejercer su crítica acerca de la televisión ecuatoriana: “A veces me río, a veces sí me someto a la dinámica de la simpatía fingida que se administra en televisión y me puedo reír” (Aguilar 2004).

Del análisis desarrollado se desprende que en todas las columnas seleccionadas es identificable la ironía. Cabe destacar que, en la columna titulada “Hollywood, el inimitable, 1” (26/07/2001), Aguilar reconoció, claramente, que cuando crítica, ironiza: “esbozar una sonrisa y hacer buen uso del control remoto”.

En conclusión, el recurso prevalente que utilizó Roberto Aguilar, crítico, es la ironía, a veces burlesca, véase por ejemplo las columnas: “El sexo causa risa” (10/05/2000), “En busca de ecuatorianos” (24/12/2000) y “Excepcional y simultáneo” (03/07/2001).

Aguilar usa la ironía antifrásica, véase por ejemplo las columnas: “Busquen al chico malo” (14/07/2001), “Preguntas para cualquiera” (17/12/2000) que no derivaban todavía, en los años 2000 y 2001, en un discurso invectivo, visceral y denostativo.

Además, Aguilar usó parámetros periodísticos, véase en el caso de la columna “Tres horas de lo mismo” (04/12/2000) y cinematográficos para criticar los programas ecuatorianos, véase las columnas: “En la rutina física está la sal de la comedia” (01/07/2001), “Hollywood, el inimitable, 1” (26/07/2001). En su discurso son identificables, también, interesantes secuencias dialógicas y argumentativas-expositivas (véase en los textos periodísticos: “Entrevistas sin preguntas, 1” del 12 de julio de 2001 y “Busquen al chico malo” del 4 de julio de 2001). Por consiguiente, la crítica televisiva es un género maleable.

A modo de cierre, se concluye que la crítica televisiva trascendió en esta investigación. Por el contrario, la crítica no accionó modificaciones de fondo en los programas perdurables, particularmente, en *Día a Día* y *La Televisión*, los cuales continuaron con las mismas falencias. A pesar de todo, una solapada comunidad lectora interactuó con la columna *A control remoto*.

Como breve conclusión, considero que al unísono, y de a tono con las reflexiones de otras instancias comunicacionales como la academia y la revista de comunicación *Chasqui* de *CIESPAL* (el paroxismo que propició la telenovela *Yo soy Betty, la fea*) de esa época, la crítica de Roberto Aguilar discierne y persevera en otros conceptos: el estilo, el discurso (televisivo y su apogeo).

Ciertamente, en los textos de Aguilar identifiqué otra mirada valorativa de los programas de lo que él entiende como *televisión nacional* que converge con otras miradas tales como la académica en las temáticas (los *talk show*) pero su enfoque es distinto porque utiliza una fórmula irónica.

Concluyo, entonces, que Aguilar se enfocó tanto en los programas emblemáticos y los tradicionales de la televisión ecuatoriana: *La Televisión* y *Haga Negocio Conmigo* como en un sinnúmero de producciones efímeras. Le preocupan la temporalidad televisiva (los horarios *prime time* entre y de fin de semana), y ante todo, él demandó, mediante el recurso de la ironía, de ahí su gran aporte reflexivo en el análisis de la televisión, una reinención incesante de la producción televisiva ecuatoriana.

## Bibliografía

- Acevedo Rojas, Jorge. 2001. "Talk shows, fascinación o rechazo". *Chasqui: Revista de comunicación*, No. 75: 4-9.
- Aguilar, Roberto. 2000. "Nada nuevo en años". *El Comercio* (Quito), 2ª ed., 08 de mayo.
- . 2000. "El sexo causa risa". *El Comercio* (Quito), 2ª ed., 10 de mayo.
- . 2000. "La lubricidad se consagró como estilo". *El Comercio* (Quito), 2ª ed., 21 de julio.
- . 2000. "Los indios no existen". *El Comercio* (Quito), 2ª ed., 25 de julio.
- . 2000. "Tres horas de lo mismo". *El Comercio* (Quito), 2ª ed., 04 de diciembre.
- . 2000. "Ecuavisa: un viejo truco". *El Comercio* (Quito), 2ª ed., 06 de diciembre.
- . 2000. "Racismo for export". *El Comercio* (Quito), 2ª ed., 09 de diciembre.
- . 2000. "Preguntas para cualquiera". *El Comercio* (Quito), 2ª ed., 17 de diciembre.
- . 2000. "¿La televisión es nacional?". *El Comercio* (Quito), 2ª ed., 21 de diciembre.
- . 2000. "Los mejores chistes están en la política". *El Comercio* (Quito), 2ª ed., 22 de diciembre.
- . 2000. "En busca de ecuatorianos". *El Comercio* (Quito), 2ª ed., 24 de diciembre.
- . 2000. "Misa, procesión y cine". *El Comercio* (Quito), 2ª ed., 25 de diciembre.
- . 2000. "El espectáculo del quíño". *El Comercio* (Quito), 2ª ed., 26 de diciembre.
- . 2000. "Migrantes: ¿un tema de crónica roja?". *El Comercio* (Quito), 2ª ed., 19 de enero.
- . 2001. "En la rutina física está la sal de la comedia". *El Comercio* (Quito), 2ª ed., 01 de julio.
- . 2001. "Excepcional y simultáneo". *El Comercio* (Quito), 2ª ed., 03 de julio.
- . 2001. "Lo que hay que oír, 1". *El Comercio* (Quito), 2ª ed., 05 de julio.
- . 2001. "TV nacional: mientras más hace, menos produce". *El Comercio* (Quito), 2ª ed., 8 de julio, 9.
- . 2001. "Entrevistas sin preguntas, 1". *El Comercio* (Quito), 2ª ed., 12 de julio.
- . 2001. "Busquen al chico malo". *El Comercio* (Quito), 2ª ed., 14 de julio.
- . 2001. "¡Pero dejen ver el fútbol! 1". *El Comercio* (Quito), 2ª ed., 17 de julio.
- . 2001. "Privilegios de Cristina, 1". *El Comercio* (Quito), 2ª ed., 20 de julio.

- 2001. “El prófugo paga y habla, 1”. *El Comercio* (Quito), 2ª ed., 23 de julio.
- 2001. “Invencibilidad de las diez, 1”. *El Comercio* (Quito), 2ª ed., 24 de julio.
- 2001. “Hollywood, el inimitable, 1”. *El Comercio* (Quito), 2ª ed., 26 de julio.
- 2001. “Jamaica, segunda parte, 1”. *El Comercio* (Quito), 2ª ed., 28 de julio.
- 2004. Entrevistado por Fernando Astudillo, en el diario *El Universo*. Quito, 25 de enero.  
 <<http://www.eluniverso.com/2004/01/25/0001/262/A15A4D7C03D64331B881F4F2E748D1AF.html>>. Consulta: 10 de abril de 2014.
- 2015. “54 tuits para una canallada”. En *estadodepropaganda.com.*, 10 de septiembre. Consulta: 15 de septiembre de 2015.
- Armentia Vizuete, José Ignacio y Caminos Marcet, José María. 2003. *Fundamentos de periodismo impreso*. Barcelona, ES: Ariel.
- Barthes, Roland. 1972. *Crítica y verdad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- “Beatriz Pinzón desata un boom entre el público latinoamericano”. 2000. *El Comercio* (Quito), 2ª ed., 26 de diciembre, 8.
- Calsamiglia, Helena y Tusón, Amparo. 1999. *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel.
- Carlón, Mario. 2009. “Los medios en la era post-masiva”. En Carlón, Mario, ed.; *El fin de los medios masivos: el comienzo de un debate*, pp. 7-14. Buenos Aires, AR: La Crujía.
- Casals María, y Santamaría Suárez, Luisa. 2000. *La opinión periodística: argumentos y géneros para la persuasión*. Madrid, ES: Fragua.
- Coba, Lisset. 2001. “Haga negocio conmigo”. En *Masculinidades en Ecuador*, 101-114. Quito: FLACSO, UNFPA.
- Comolli, Jean-Louis. 2007. *Ver y poder: la inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Buenos Aires: Aurelia Rivera.
- Cortés Lahera, José. 2000. “Televisión de hoy, televisión de mañana”. *Chasqui: Revista de comunicación*, No. 72: 28-3.
- Checa Montúfar, Fernando. 2005. *Entre la crisis mediática y la ciudadanía comunicativa*. Quito: 2005. Edición electrónica, 1-17.
- Debray, Régis. 2001. *Introducción a la mediología*. Barcelona: Paidós.
- De Certeau Michel. 1994. “La operación histórica”. En François Perus (comp.). *Historia y Literatura*, 31-69. México: Instituto Mora.

- “El papel de los medios es simple: informar”. 2001. *El Comercio* (Quito), 2ª ed., 15 de julio, 8.
- Escudero Chauvel, Lucrecia. 2005. “Editorial: La caja boba”. En Charo Lacalle, coord. *Los formatos de la televisión*, 9-11. Barcelona, ES: Gedisa.
- Espinoza, Fernanda. 2013. *Periodismo Humorístico y Crítica Política: estudio de caso de la columna del Pájaro Febres Cordero sobre el 30-S*. Tesis de licenciatura. Universidad Central del Ecuador.
- Ferrater Mora, José. 1964. *Diccionario de Filosofía*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Grijelmo, Alex. 1998. *El estilo del periodista*. Madrid, ES: Taurus.
- Heram, Yamila. 2013. *La crítica de televisión en la prensa durante la formación de los multimedios. Modernización del medio, mutación del género e integración académica*. Tesis doctoral. Universidad de Buenos Aires.
- . *Propuesta de Seminario*. Universidad de Buenos Aires. <<http://comunicacion.socials.uba.ar/wpcontent/uploads/sites/16/2016/03/Heram.pdf>>. Consulta: 11 de octubre de 2016.
- Hernández, José. 2004. *Periodismo: ¿Oficio imposible?* Quito: Quipus; CIESPAL.
- “Impresentable pero adorable”. 2000. *El Comercio* (Quito), 2ª ed., 19 de mayo, 12.
- “Internet y televisión, la fusión del 2001”. 2001. *El Comercio* (Quito), 2ª ed., 14 de enero.
- León, Christian. 2016. Entrevistado por Flavio Paredes, en el diario *El Comercio*. Quito, 10 abril. <<http://especiales.elcomercio.com/planeta-ideas/ideas/ideas-10-04-216/una-critica-que-parta-del-placer>>. Consulta: 29 de mayo de 2016.
- López, Eire Antonio. 1995. *Retórica Antigua y Retórica Moderna*. Humanitas.
- “Los medios constructores de ciudadanía”. 2000. *El Comercio* (Quito), 2ª ed., 18 de junio, 6.
- Liotard, Jean-Francois. 1996. *La Posmodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- McCombs, Maxwell. 2004. *Estableciendo la agenda: el impacto de los medios en la opinión pública y en el conocimiento*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Meyer, Michel y Wodak, Ruth (comp.). 2003. *Métodos de análisis crítico del discurso*. Madrid: Gedisa.
- Moya, Paulina. 2003. *El Fenómeno Televisivo en el Ecuador Caso: Ecuavisa-TC Televisión*. Tesis de maestría. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

- Much, Franziska. 1999. "Prensa vs. Televisión del enfrentamiento al cambio". *Chasqui: Revista de comunicación*, No. 68: 24-29.
- Naranjo, Marco. 2001. *Hacia la dolarización oficial en el Ecuador: su aplicación en un contexto de crisis*. Ecuador: Banco Central de Ecuador. Dirección General de Estudios.
- Payne, Michael, comp. 2002. *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*, p. 755. Buenos Aires: Paidós.
- Potter, Jonathan. 1998. *La representación de la realidad; Discurso, retórica y construcción social*. Barcelona: Paidós.
- Raunig, Gerald. 2008. *¿Qué es la crítica? Suspensión y recomposición en las máquinas textuales y sociales*. <<http://eipcp.net/transversal/0808/raunig/>>. Consulta: 15 de junio de 2016.
- Reascos, Nelson. 2015. Entrevistado por Ivonne Guzmán, en el diario *El Comercio*. Quito, 8 de agosto. <<http://especiales.elcomercio.com/planeta-ideas/ideas/9-de-agosto-del-2015/hoy--la-ciudadania-reemplaza-al-patriotismo>>. Consulta: 10 de septiembre de 2015.
- Rincón, Omar. 2001. *Televisión: pantalla e identidad*. Quito, EC: Friedrich Ebert Stiftung, Proyecto Latinoamericano de Medios de Comunicación, El Conejo.
- , 2014. *60 años de la TV en Colombia: somos los que la televisión dice que somos*. <<http://www.razonpublica.com/index.php/cultura/7728-60-a%C3%B1os-de-la-tv-en-colombia-somo0>>. Consulta: 28 de septiembre de 2016.
- Said, Edward W. 2004. *El mundo, el texto y el crítico*. Barcelona: Debate.
- Sancho, Francisco. 2004. *En el corazón del periódico*. Pamplona: Eunsa.
- Schoentjes, Pierre. 2003. *La poética de la ironía*. Madrid, ES: Cátedra.
- Szurmuk, Mónica y McKee, Robert Irwin. 2009. *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México. D.F.: Siglo XXI Editores e Instituto Mora.
- Ulchur Collazos, Iván. 2000. "Betty la fea: la suerte de la inteligencia". *Chasqui: Revista de comunicación*, No. 71: 26-33.
- Valderrama Valderrama, Jairo. 2005. "La crítica, expresión artística". En Velásquez O., César Mauricio [et al.]; *Manual de géneros periodísticos*, pp. 165-176. Bogotá, CO: ECOE.
- Vallina, Carlos A. 2016. *El periodismo y la crítica en la cultura*. Buenos Aires: EPC.

- Van Dijk, Teun A. 1990. *La noticia como discurso. Comprensión, estructura y producción de la información*. Barcelona: Paidós.
- . 1997. *Racismo y análisis crítico de los medios*. Barcelona: Paidós.
- . 2000. *El Discurso como Estructura y Proceso*. Barcelona: Gedisa.
- Wolton, Dominique. 2000. *Internet, ¿Y después? Una Teoría Crítica de los medios de comunicación*. Barcelona: Gedisa.