

Universidad Nacional de Rosario
Facultad de Ciencia Política y RRII
Escuela de Comunicación Social

La construcción mediática de Federico J. Klemm
a través de su programa "El Banquete Telemático"

Francisco J. Ansalas

Tesina de grado
Lic. en Comunicación Social
Directora: Mariana Maestri
Rosario, Abril de 2016

INTRODUCCIÓN

El objetivo principal de esta tesis es visualizar como Federico J. Klemm fue *Klemm*, entendido este último como la resultante de una construcción mediática en la cual el discurso televisivo de su programa “El Banquete Telemático” tuvo un papel preponderante. Dentro de los objetivos secundarios se encuentra el indagar sobre los elementos que hicieron del programa “El Banquete Telemático” un programa de arte conocido por el gran público. También se busca analizar la presencia de características propias de las diferentes eras televisivas – paleotelevisión, neotelevisión y metatelevisión – en el programa televisivo.

En el siglo primero antes de Cristo el poeta Horacio afirmaba que el arte debía entretener e instruir. Tanto en el ámbito de las humanidades como en el de las artes visuales son muchas las manifestaciones que han cumplido con este doble objetivo a lo largo de la historia. Desde la literatura a la pintura o la música, pasando también por el cine. Pero si existe realmente un tipo de arte que entrañe en sí mismo esta doble vocación éste es, sin duda, el documental (a quien habría que añadir también la vocación de informar).

En una nueva esfera protagonizada por lo que se ha llamado la cultura de masas, las palabras de Horacio vuelven a tener actualidad porque en el siglo veinte el entretenimiento y la instrucción fueron nodales en el desarrollo de la televisión. La parte estructural de las industrias culturales la constituirá el desarrollo o edición de la cultura, su sujeción a los derechos de propiedad intelectual, su producción en masa y su distribución en un determinado soporte a un conjunto anónimo y disperso de consumidores que accede libremente a ellos a través del mercado.

Se ha dicho a menudo que la televisión es el principal agente de la cultura de masas así como su medio de difusión fundamental. Las prácticas de la programación en el mundo entero (como se verá más adelante) confirman esta tendencia expresada en el desarrollo de manifestaciones culturales que siguen cumpliendo con las funciones originales apuntadas por Horacio, en su momento, para el arte.

El arte como agente educativo ha dejado de proclamarse, pero quedan todavía algunos ámbitos de luz donde el gozo estético y la capacidad de transmitir información y valores se entremezclan para crear arte. Un ejemplo paradigmático de ello es el género documental, definido, de hecho, en base a esta doble misión. Los documentales ofrecen placer y atractivo. Estrechamente ligado al documental, la televisión motivó en su momento el surgimiento de otro género parecido, el gran reportaje, que es también una manifestación audiovisual que se define en base a esta función dual. De este modo, los documentales y los grandes reportajes sobre todo informan pero también entretienen.

Hacia finales del siglo veinte la televisión argentina tuvo dentro de su programación un ciclo eximio sobre las artes visuales. Llamado El Banquete Telemático, el ciclo televisivo tendrá una repercusión sin precedentes. Se hablará del programa pero, por sobre todas las cosas, se hablará del conductor: Federico J. Klemm.

El modo de hablar, el pausado que alternará con su histrionismo hará de las emisiones de este programa un programa de culto. Klemm devendrá en figura mediática a partir del uso consciente de uno de los medios masivos por excelencia en el desarrollo de la humanidad: la televisión.

METODOLOGÍA

La investigación consistió en realizar un recorrido diacrónico por las tres eras televisivas mencionadas y un análisis empírico del programa televisivo en relación a esta evolución, de acuerdo con las características propias de las eras mencionadas. El recorrido a través de un corpus de programas permitirá dilucidar los elementos que permitieron que Federico J. Klemm devenga en una figura mediática.

El programa elegido es el ciclo de programas televisivos sobre arte "El Banquete Telemático". Emitido en la señal argentina Canal Arte, posteriormente Canal á.

El ciclo de programas comienza a emitirse en 1992 siendo conducido por Federico J. Klemm junto al crítico y teórico de arte Charlie Espartaco. El Banquete Telemático estará dedicado a las artes visuales. Los grandes temas de la historia del arte universal junto a

las expresiones más destacadas de la plástica serán trabajadas a lo largo del ciclo. Tal como señala el sitio web oficial de la fundación creada por Federico J. Klemm: “Estas producciones (televisivas) tuvieron como propósito construir en la sociedad de masas una mirada enriquecida sobre el hecho plástico en general y reflexionar su puesta en valor, en la vida del hombre contemporáneo”.¹

Se tomará una selección antológica de “El Banquete Telemático”. A través de la página web oficial de la Fundación Klemm (fundacionfjklemm.org) es posible ver el programa como así también a través de la plataforma lululatv en su canal de Youtube.

El análisis del componente narrativo permitió visualizar como Federico J. Klemm fue Klemm, entendido este último como la resultante de una construcción mediática en la cual el discurso televisivo de su programa “El Banquete Telemático” tuvo un papel preponderante. El estudio de la sucesión de estados y cambios que caracterizan al sujeto y objeto en el discurso y los papeles que asumen en las actuaciones de cambio es lo que se denomina análisis del componente narrativo. Se dice que existirá narratividad con la existencia de un programa narrativo. El programa narrativo es la sucesión de estados y cambios que se encadenan en la relación de un sujeto y un objeto (siendo estos no personajes o cosas sino papeles, nociones que definen posiciones correlativas), es decir, la serie de pasos o cambios de un estado (relación de un sujeto y un objeto) a otro.

La fundamentación teórica parte de la acuñación de los términos paleotelevisión y neotelevisión por parte de Umberto Eco (1983), elaborados y ampliados por Francesco Casetti y Roger Odin (1991). En la actualidad algunos autores emplean el término metatelevisión (Olson Scott, 1987, 1990; Carlón, 2005), mientras que otros utilizan post-televisión para referirse al mismo período (Missika, 2006; Imbert, 2007, 2008).

Los términos otorgados a las diferentes eras deben considerarse etiquetas heurísticas, que resultan de utilidad para observar la evolución del medio televisivo, en especial en referencia a su propósito educativo y formativo. Las funciones propias de la era paleotelevisiva son informar, educar y entretener, en la era neotelevisiva consisten en entretener, hacer participar, convivir y en la metatelevisiva, en entretener, fragmentar y reciclar.

¹ http://www.fundacionfjklemm.org/El_Banquete_Telematico

La autorreferencialidad y la intertextualidad tienen especial importancia en este análisis, ya que son algunas de las características propias de la actual era televisiva, la metatelevisión.

EL BANQUETE TELEMÁTICO

Federico J. Klemm nació en 1942 en la República Checa. Siendo hijo único de un industrial alemán y una madre checoslovaca se radicará en la República Argentina en la década del cuarenta. Se transformará Buenos Aires en la ciudad adoptiva de la familia Klemm.

Desde adolescente mostrara fuertes inclinaciones artísticas. A los catorce años realiza estudios autodidactas sobre la obra de diversos artistas de renombre internacional. Entre ellos se destacan Toulouse-Lautrec, Picasso, Van Gogh, Degas, por solo citar algunos. Comenzará a interesarse por los pintores argentinos. En este contexto hará estudios de canto lírico junto a Ruzena Horakova. Complementará su formación tomando clases de arte dramático con Marcelo Lavalle. El prolífico director tuvo como alumnos a actores como Hugo Arana, Virginia Lago, Jorge Rivera López, Fabio Zerpa, Roberto López, Julio de Grazia, Norma Aleandro, Emilio Alfaro, Graciela Borges, Tino Pascali, entre otros. También será parte de su formación plástica las clases que tomará con la artista argentina Mildred Burton.

Finalizados sus estudios secundarios entrará en contacto con el Instituto Torcuato Di Tella² quedando muy impresionado por las nuevas manifestaciones artísticas. Allí

² El Instituto Di Tella fue un centro de investigación cultural sin fines de lucro de la Argentina. Fue fundado el 22 de julio de 1958 durante el gobierno de Arturo Frondizi por la Fundación Di Tella, en homenaje al ingeniero ítalo-argentino Torcuato Di Tella. Situado en la Calle Florida 936 -«La Manzana Loca»-, tenía varias salas de exposición y un auditorio para 244 espectadores. Conoció su mayor auge entre 1965-1970, cuando era el «templo de las vanguardias artísticas»,¹ y fue duramente combatido por el gobierno de facto de Juan Carlos Onganía, que lo clausuró en 1970. (nota del autor)

presentará un espectáculo audiovisual con aporte cinematográfico, basado en una síntesis de imágenes secuenciadas de la tragedia de Hamlet de William Shakespeare.

Famoso a comienzos de los noventa por sus retratos de personajes públicos, donde la belleza, el poder y el glamour fueron el símbolo aglutinante, Klemm tendrá una alta exposición pública y mediática a partir de su programa televisivo, mientras que en silencio desarrollará un trabajo de mecenas del arte, desconocido por el gran público.

Esta labor de mecenazgo, tendrá dos momentos centrales. Primero a través de la apertura de su galería de arte en 1992 en las calles Marcelo T. de Alvear y Florida de Buenos Aires. Segundo a partir de 1995, cuando creará en esta misma sede la Fundación Federico Jorge Klemm. En el acto inaugural enunciará con claridad sus propósitos: “Nuestro principal esfuerzo va dirigido hacia la proyección global del arte contemporáneo en la Argentina, dentro de una época de crisis de los valores éticos, morales y espirituales, donde se van diluyendo los cánones tradicionales del arte”. Asimismo sostendrá el conductor de “El Banquete Telemático”: “Dentro de los preceptos esenciales de nuestra fundación está el de promover jóvenes, sobre todo a aquellos que poseen una visión pictórica coincidente con nuestra visión globalizante del arte en función de las necesidades espirituales del hombre”.

La Fundación Federico Jorge Klemm se dedicará a exhibir de manera permanente la colección de arte moderno y contemporáneo nacional e internacional realizando cada año el Premio Federico Jorge Klemm a las Artes Visuales. También presentará exposiciones temporarias, editando libros y catálogos dedicados a las artes visuales y la teoría del arte contemporáneo. La organización de cursos, seminarios y conferencias sobre los temas propicios de la fundación a cargo de destacados especialistas se transformará en otro de los ejes de la institución desarrollada por Federico J. Klemm.

Klemm pasará a ser conocido por el gran público por la conducta provocativa que interpretará en el programa televisivo El Banquete Telemático, emitido por la señal de cable Canal (Á) y conducido junto al crítico y teórico Charlie Espartaco.

LA TELEVISIÓN: DESARROLLO HISTÓRICO

La televisión en conjunto con la prensa escrita y la radio han sido históricamente los denominados medios de comunicación de masas ya que se tratan de formas de comunicación difusivas en las que a una gran cantidad de personas les llega la información de pocas fuentes.

Al igual que otros medios de comunicación, el desarrollo de la televisión estuvo signado por fuertes intereses geopolíticos presentando variaciones en distintos puntos del planeta. Mientras las emisiones con programación de tipo televisiva se iniciaron en el Reino Unido en el año 1936, en los Estados Unidos se llevaron a cabo el día 30 de abril de 1939, coincidiendo con la inauguración de la Exposición Universal de Nueva York. Las emisiones programadas se interrumpirían durante la Segunda Guerra Mundial reanudándose cuando el mayor conflicto bélico del siglo XX diese lugar a un mundo fragmentado por la Guerra Fría.

A modo de exposición y a los fines de contextualizar el ciclo televisivo analizado se presentarán las características nodales que poseen los modelos televisivos estadounidense y europeo como así también la televisión desarrollada en el Cono Sur. Esta última estará atravesada por intereses geopolíticos foráneos a los cuales se suma el conflicto desarrollado entre los sectores públicos y privados en el interior de las sociedades latinoamericanas.

Mientras el modelo televisivo norteamericano ha tenido como eje central el entretenimiento, el modelo europeo ha buscado la formación – divulgación de información del gran público. Esto dio lugar a que los programas y/o canales de documentales producidos en los Estados Unidos tengan siempre entre sus caracteres la posibilidad de entretener a la vez que informan. Lo central será el entretenimiento al momento de difundir conocimiento. En este contexto, es posible visualizar como el canal The History Channel es un claro ejemplo del modelo desarrollado en los Estados Unidos. The History Channel posee una programación donde el entretenimiento siempre es buscado por sus productores. El desarrollo de dramatizaciones de los hechos contados, la utilización del *chroma key* sumado a la proliferación de efectos especiales hará que The History Channel realice programas atractivos para el gran público.

Dicho objetivo será ampliamente cumplido transformándose, de acuerdo a mediciones realizadas, en uno de los canales culturales más vistos junto con Discovery Channel y National Geographic en América Latina.

Todos los elementos necesarios para desarrollar una programación coexisten en el modelo norteamericano. Muchos autores plantearán que hay fuerza, valor, humor, dinero constante y una capacidad para hacer frente a las dificultades.

Por su parte, la televisión europea ha desarrollado una programación anacrónica en términos de entretenimiento ya que ha buscado copiar de la televisión norteamericana su carácter mediático careciendo de los recursos económicos que posee la televisión de una de las potencias mundiales.

A diferencia de los Estados Unidos que no tiene servicios de radiodifusión nacionales de programación dando como resultado un sistema descentralizado donde la televisión está orientada al mercado, los estados europeos cuentan con al menos un servicio de radio y televisión públicos, con la única excepción del Principado de Mónaco.

En el caso de América Latina, el desarrollo de la televisión fue propiciado por el estado inspirándose en la experiencia europea. A través del transcurso del tiempo fueron surgiendo medios de comunicación por parte del sector privado que convivieron con la presencia estatal. Dicha convivencia lejos de ser democrática propicio el desarrollo de grandes corporaciones mediáticas en manos de grupos de intereses. Así en todos los países latinoamericanos junto a los canales estatales es posible constatar la presencia de canales privados de gran peso.

De este modo en el continente americano han convivido formas de propiedad pública y privadas así como sistemas mixtos de gestión y financiamiento. Paralelamente se han producido nacionalizaciones de canales privados como también se han subastado canales públicos.³

Se desprende como uno de los puntos nodales de la televisión latinoamericana la relación con el poder. Tanto en la República Argentina como en Colombia, Venezuela o Chile es común el origen estatal de la televisión y, por tanto, la relación sociedad, gobierno, televisión y mercado adquiere características peculiares. Así los canales de origen estatal establecen una lucha permanente por sacudirse la tutela del Estado, pero a la vez intentan en lo posible no sucumbir ante los caprichos del mercado.

³ Más adelante se podrá ver en el desarrollo de la televisión argentina un ejemplo de estatización de los medios privados (nota del autor)

En palabras de Jesús Barbero: “La TV en América Latina es la imagen más clara del monopolio de la palabra, de la negación de la historia y del saqueo de los sueños”⁴.

LA TELEVISION EN ARGENTINA

Se podrían precisar siete hechos históricos en el desarrollo de la televisión en la República Argentina en donde es posible visualizar la relación fluctuante entre el gobierno y los entes privados que se ha producido a lo largo de la segunda mitad del siglo XX en el desarrollo de la televisión en América Latina.

A propósito del Día de la Lealtad⁵, el 17 de octubre de 1951, Eva Perón pudo, por primera vez en veinticuatro días, levantarse de su lecho para asistir vestida de negro al acto. La CGT le entregó a una debilitada Evita la Distinción del Reconocimiento y, el presidente Juan Perón, la Gran Medalla Peronista en Grado Extraordinario. Evita se transformó en la única persona que recibió el Grado Extraordinario de la condecoración siendo fundamentado en que se basaba en la renuncia presentada por ella a la candidatura a la Vicepresidencia de la República, proclamada por la CGT en el Cabildo Abierto del 22 de agosto y ratificada luego por el Partido Peronista.

De acuerdo a crónicas de la época, habían sido necesarias dosis de calmantes – aplicadas por el ministro de Educación, Raúl Mendé – para que la primera dama pudiera pronunciar un breve discurso, a modo de testamento político.

Este acto se transformaría en el primer evento televisado de la televisión argentina dando inicio a la emisora estatal Canal 7.

⁴ Barbero, Jesús Martín Comunicación Masiva: discurso y poder. Editorial Época, Quito, Ecuador, 1978 Pág. 189.

⁵ Como Día de la Lealtad se conoce en la República Argentina a la conmemoración anual del 17 de octubre de 1945, día en que se produjo en Buenos Aires una gran movilización obrera y sindical que exigía la liberación del entonces coronel Juan Domingo Perón. (nota del autor)

A comienzos de la década de los sesenta capitales privados comenzarán a tener peso en el desarrollo de la televisión argentina. Primero fue Canal 12 de Córdoba, después Canal 9 (desde 1963 propiedad de Alejandro Romay); luego, en octubre, el Canal 13 de Goar Mestre. En 1961, el Canal 11 que luego sería de Héctor Ricardo García.

Durante el tercer gobierno peronista, la TV privada será intervenida en su conjunto deviniendo estatal.

El regreso a la democracia le otorgará la devolución de Canal 9 a Alejandro Romay, el cual tendrá la capacidad de convertir al canal en líder del rating. El gobierno radical fue el creador de la Secretaria de Cultura y Medios de Comunicación, un ente que se convertiría en el escenario de rivalidades entre Enrique Nosiglia y Leopoldo Moreau, dos expertos en internas políticas pero que nunca se preocuparon por la comunicación. Nosiglia se quedó con Canal 13 y Moreau con el 11. "ATC⁶ (...) fue el ámbito elegido para que convivieran los sillones del directorio y las gerencias. Así fue como Nestor Rodrigues Cross, un hombre vinculado a Moreau, llegó a ocupar la presidencia del directorio. Una de las primeras ideas de Rodrigues Cross fue copiar un probado éxito de la televisión italiana: Pronto, Rafaella, conducido por la polifacética Rafaella Carrá, quien a fuerza de simpatía, entretenimientos y llamados telefónicos había levantado enormemente el rating de la RAI, la red estatal italiana".⁷ Uno de los programas emblemáticos de la década de los noventa llegaba para quedarse: Hola Susana desembarcaba en los hogares de los argentinos.

De este modo, se produce un movimiento que se daría con mayor ahínco en la administración Menem: el retorno de los canales a manos privadas. Será en la década del ochenta cuando comience otra de las revoluciones en el desarrollo de la televisión argentina: el cable. La Republica Argentina se transformaría en uno de los países con mayor concentración de audiencia de televisión paga en Latinoamérica.

Como bien se explicitaba en el anterior párrafo, será la administración Menem la que le otorgue a las corporaciones mediáticas los medios televisivos dando comienzo de ese modo al crecimiento radical de la concentración de medios en la Argentina. En este

⁶ Durante la última dictadura cívico militar la emisora estatal cambió su imagen bajo el nombre de Argentina Televisora Color (ATC). (nota del autor)

⁷ Walger, Silvina; Acuña, Claudia. Una mujer. Editorial Planeta. Buenos Aires, 1991. Pág.166.

marco, tanto el Canal 13 como el Canal 11 quedarán en manos del Grupo Clarín. Tiempo después el segundo será cedido luego al grupo Atlántida bajo el nombre de Telefe.

La privatización fue rechazada abiertamente por la Asociación Argentina de Actores. Durante la ceremonia de entrega de los Premios Martín Fierro⁸ en 1991 el rechazo fue unánime. Las diversas figuras del espectáculo galardonadas fueron expresando el malestar ante la medida adoptada por el gobierno menemista.

No solo se produjo la privatización de dos canales estatales sino que durante la presidencia de Carlos Menem Canal 7 (entonces ATC), fue dirigido por el conductor Gerardo Sofovich, pasando de ser una Sociedad del Estado a una Sociedad Anónima, existiendo planes para su privatización que finalmente no se concretaron. El vaciamiento de contenidos producido por Sofovich caracterizó a una de las etapas más fraudulentas en la historia de la emisora estatal. Al terminar su administración, ATC S.A. se presentó en concurso preventivo, denunciando un pasivo de más de 70 millones de dólares, ante el Juzgado Nacional en lo Comercial nº 26⁹.

Durante la administración Kirchner la Ley 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual será sancionada en el año 2009 estableciendo las normas para regir el funcionamiento y la distribución de licencias de los medios radiales y televisivos en la República Argentina.

Con una amplia cantidad de emisoras con sede en diferentes ciudades del país, la República Argentina se transformará en la cuarta potencia a nivel mundial en materia de

⁸ Los Premios Martín Fierro son premios de radio y televisión de la Argentina, organizados por la Asociación de Periodistas de la Televisión y la Radiofonía Argentinas (APTRA). Fueron entregados por primera vez en el año 1959. La ceremonia, que se realiza cada año, generalmente es acompañada de una cena, y reúne a los famosos y estrellas del espectáculo argentino. La mayoría de las transmisiones fueron realizadas en vivo, consiguiendo elevados niveles de audiencia y también, polémicas que repercuten antes, durante y después del evento. (nota del autor)

⁹ Durante los meses de la gestión de Sofovich al frente del canal, la emisora estatal perdió 8 millones de pesos. Tres directivos que acompañaron a Sofovich en la gestión pero que siguieron en sus cargos hasta 1995 —Héctor Fernández, Enrique Álvarez y Raúl Rico— quedaron procesados y se les trabó embargos por 15 millones de pesos a cada uno. Se indica en la causa que el canal perdió durante esos años 47 millones de pesos, y quedó en un estado financiero "calamitoso". (nota del autor)

exportación de formatos televisivos, sólo superada por Estados Unidos, Holanda y Reino Unido.¹⁰

“El de Federico fue el primer programa sobre arte conceptual que hubo en la Argentina y ese es un gran mérito. Además, él hacía en su programa una parodia involuntaria de la crítica de arte, por la gesticulación, por la importancia que les daba a las pavadas, por esas declaraciones estrafalarias sobre cosas como “el sentimiento del artista”, plantea Roberto Jacoby en el diario Página 12.¹¹ Klemm es consciente del aporte televisivo que está realizando produciendo un fenómeno impensable: el gran público sabe de la presencia de un programa dedicado al arte. Un programa que podría haber asumido un carácter elitista y/o desarrollado para especialistas asume la posibilidad cuando no el desafío de ser apropiado por el gran público.

LO AMATEUR

“El amateur (el que practica la pintura, la música, el deporte, la ciencia, sin espíritu de maestría o de competencia) conduce una y otra vez su goce (amator: que ama y ama otra vez); no es para nada un héroe (de la creación, de la hazaña); se instala graciosamente (por nada) en el significante: en la materia inmediatamente definitiva de la música, de la pintura; su práctica, por lo regular, no comporta ningún rubato (ese robo del objeto en beneficio del atributo); es –será tal vez– el artista contra–burgués.”¹²

A partir de la lectura del autor francés la figura del amateur deviene clave en el análisis llevado a cabo en esta tesis. Ser amateur implicará, entonces, un abrirse y decir: este soy yo, esto doy yo. Ser amateur implicará un dar sin esperar compensaciones de ningún tipo. Se esperará solo algún tipo de reconocimiento, una admiración, una consideración ética, una complicidad del otro. Se producirá, por ende, una conducta como opción personal, pero también colectiva.

¹⁰ «Argentina, cuarto exportador de formatos de TV del mundo». Diario Perfil. 12 de diciembre de 2009. Consultado el 23 de febrero de 2016.

¹¹ « Genio a cuadros ». Diario Página 12. 30 de Noviembre de 2012. Consultado el 18 de febrero de 2016.

¹² Barthes, Roland Roland Barthes por Roland Barthes, Editorial Kairos, Barcelona, 1978.

La historia ha estado atravesada a lo largo del siglo XX, no solo en la República Argentina sino en el mundo entero, por proyectos culturales, políticos, sociales en donde la buena voluntad, el placer ético – estético era el *leit motiv* del desarrollo de los mismos. No existía una compensación de tipo económica, una ganancia en términos capitalistas pero si la satisfacción personal y/o colectivo del hacer. Fruto de esta práctica será el surgimiento de bibliotecas públicas, comedores comunitarios, clubes deportivos al igual que asociaciones de ayuda¹³, por solo citar algunas figuras claves del desarrollo colectivo de la humanidad.

En este contexto, podemos situar al surgimiento de El Banquete Telemático en el último decenio del siglo XX como parte de este conjunto de prácticas personales puestas al servicio del desarrollo espiritual de la humanidad. El ciclo tendrá un carácter idealista en tanto tenía como propósito el construir en la sociedad de masas una mirada enriquecida sobre el hecho plástico en general y reflexionar su puesta en valor, en la vida del hombre contemporáneo.

Dicho objetivo será ampliamente cumplimentado en tanto el programa despertará pasiones en el gran público. “Evidente es la vocación social de Klemm que ofrece y destina la propia producción a la mirada colectiva, sustrayendo la obra al placer puramente onanístico de la creación y abriéndola en cambio a la necesidad del consumo social”, sostiene el teórico italiano Achille Bonito Oliva¹⁴.

El conductor, Klemm, además era un amateur en términos televisivos al comenzar las emisiones del ciclo abordado. Era la primera vez que se aventuraba a hacer un ciclo de estas características. No obstante, se animó a enfrentarse a la cámara. El goce mismo de poder dialogar con el gran público le hizo realizar cada una de las emisiones con un ahínco propio del amateurismo. Las presentaciones con los efectos especiales de la

¹³ En este marco es de destacar las asociaciones que crearon los inmigrantes al radicarse en el país a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Por ejemplo, el 28 de Abril de 1861 un grupo de residentes Italianos de la ciudad de Rosario funda bajo la denominación de Societa Italiana de Mutuo Soccorso "Unione e Benevolenza". La asociación bregó por el bien común de sus miembros. Serán ellos los encargados de promoverla entre sus connacionales con el objeto de procurar nuevos suscriptores. (nota del autor)

¹⁴ Bonito Oliva, Achille. 2001: El banquete Telemático de la Pintura, Editorial Excel S. A, Buenos Aires, 1996. Pág. 10.

informática de finales del siglo XX mostraron un programa genuino, el cual lejos de buscar réditos económicos apostaba a llevar al gran público un contacto con las artes visuales.

En un diálogo con Lucia Spadano en Roma en 1997 el conductor planteará: “El susodicho ciclo me he permitido invitar al público masivo y a personajes simbólicos e imaginarios (...) en consonancia con el desarrollo de la virtualidad dentro del arte y sus subdivisiones en general en una conexión progresiva de la telemática”. Más adelante confirmará: “Después de cuatro años de producción televisiva que emite señales indicativas de la profesión del discurso artístico y que cuenta con más de 5.000.000 de telespectadores en un espectro que abarca todo el continente latinoamericano desde Miami hasta tierra del fuego dónde se da el fenómeno peculiar de la transmisión un mensaje estético analizando a través de la telemático la obra de los artistas paradigmáticos de nuestra contemporaneidad con imágenes del impacto y abordando distintos aspectos teóricos en una forma comunicativa que produce interés e inquietud por el arte en nuestra época tardó – posmoderna” .

Klemm asume la osadía de volverse una figura de la televisión argentina, en muchos casos, teniendo que soportar la burla. Más tendrá la capacidad de poder entrar y salir del juego mediático sin perder de vista sus ejes éticos y estéticos.

“De la noche a la mañana, en la ostentosa década del 90, Klemm demostró sus dotes histriónicas y, se transformó en una superestrella capaz de desafiar el zapping. Tenía un método infalible para dominar a la audiencia: en medio de sus interminables monólogos, que resonaban a James Joyce por aquello del "fluir de la conciencia", solía clavar sus ojos en los espectadores, imponía así una pausa de silencio cargada de dramatismo. "El arte es arte", dijo una vez. Luego se preguntó a sí mismo: "¿Y cuando el arte no es arte?". Entonces sobrevino el silencio, la mirada significativa y finalmente, después del suspenso, aclaró: "Cuando el arte no es arte uno se da cuenta".”, sostiene Ana Martínez Quijano.¹⁵

LO PERFORMATICO

¹⁵ « Un reconocimiento al “Andy Warhol” de la Argentina ». Diario Ámbito Financiero. 13 de Enero de 2014 Consultado el 2 de marzo de 2016.

“La definición “Banquete telemático de la pintura” nace de la idea del banquete como laboratorio de la era electrónica, en una síntesis comunicativa que se transforma en una obra en sí misma, cuyo modelo tiene su origen en el famoso Banquete de Platón, que permitió crear nuevas situaciones fundacionales en la historia del pensamiento”, plantea Klemm en dialogo con Lucia Spadano¹⁶.

“La palabra banquete es ya una carta de presentación. Federico Klemm amaba los gestos ampulosos, y ése es el tono del programa en el que pasa revista a tópicos de la historia del arte que van del Barroco a las fotografías de Sebastião Salgado. Más cerca de la performance que de un programa de arte "culto", Federico se mueve frente a las cámaras con una intencionalidad teatral, subraya las palabras, exagera el tono, pero esa desmesura vuelve más atractiva la serie”, plantea certeramente Alicia de Arteaga ¹⁷.

En los años ochenta, Federico J. Klemm estuvo presente en la movida *under*, actuando junto a Katja Alemann en Cemento¹⁸ o en el espacio “Regine's” realizando una *performance* a partir de la ópera Carmen de Bizet en el papel de Escamillo junto a Adriana Cantelli (soprano) y Horacio Cuttone (tenor).

Sera este carácter performático el que llevará en la década del noventa a la televisión argentina dándole aquel toque irreverente pero magnético que aglutinará al público en torno a su figura haciendo de su programa un programa de culto.

Según Umberto Eco, una de las características de la neotelevisión es la producción de realidad; la televisión, por el solo hecho de enunciar el mensaje, lo convierte en «verdad»; es creadora de noticias. Surgirá el carácter legitimante del medio televisivo. Si algo es visto a través de la televisión es verdadero.

¹⁶ Espartaco, Carlos, Bonito Oliva, Achille, Spadano, Lucia, Rita, Renato. Telecristales. Ediciones Fernando Arce. Santiago de Chile, 1998 Pág. 28.

¹⁷ « Klemm vs. Klemm ». Diario La Nación. 06 de Julio de 2012 Consultado el 2 de marzo de 2016.

¹⁸ Cemento era una conocida discoteca de Buenos Aires (República Argentina), situada en el barrio de Monserrat, donde se llevaban a cabo recitales de bandas musicales populares, principalmente de rock. Con veinticinco años de existencia, fue considerado un sitio emblemático y de culto del Rock argentino. Es visto como el local más antiguo, con más anécdotas y en el cual crecieron la mayor parte de las bandas más importantes de la escena argentina.

Fuente: [http://es.wikipedia.org/wiki/Cemento_\(discoteca\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Cemento_(discoteca))

Klemm al enunciar la vida de Caravaggio en la emisión dedicada al autor italiano pondrá de manifiesto la posibilidad de crear una realidad teniendo como herramienta fundamental el *chroma key*¹⁹.

En cada una de las emisiones estudiadas se observan procesos de fagocitación entre los diferentes medios –televisión, publicidad, música–, a partir de lo que denominada sinergias o contaminaciones temáticas. La referencialidad metatelevisiva observada en las emisiones analizadas está compuesta por referencias intraepisódicas del mismo programa, referencias a películas, referencias a concursos televisivos, referencias musicales, referencias publicitarias, referencias de informativos, conformando una parrilla televisiva, un palimpsesto. Klemm tomará elementos de otros medios para poder ahondar en la temática abordada. Más adelante se pondrá ver como en una de las emisiones analizadas, el conductor hace referencia a una película estrenada en ese momento en la República Argentina.

La era paleotelevisiva coincidía, también, con el préstamo de los productos cinematográficos, radiofónicos y teatrales. La neotelevisión, era con que empieza la hibridación genérica, constituye una primera fase de madurez del medio. Según González Requena, el consumo fragmentario conduce a la de codificación aberrante como fenómeno estructural. La dimensión paradigmática (elegir entre los canales) desaparece: la lógica de la equivalencia y la indecisión aumenta con la metatelevisión. Emerge una de las expresiones propias de esta era: el *zapping*.

A partir de la década del noventa en la República Argentina el desarrollo de la televisión por cable permitirá que la experiencia del *zapping* asuma un papel cotidiano en la vida de la ciudadanía. El poder consumir programas no solo a través de los canales locales sino también extranjeros fue otra de las peculiaridades de esta década. El argentino podía elegir que ver a través del control remoto. Klemm pudo captar a ese público nómada que iba de un canal a otro sin otro destino que el pasar el rato. La propuesta televisiva asumida por Klemm permitirá que aquellos que iban despreocupadamente haciendo *zapping* se encuentren con un programa dedicado al arte. Klemm pondrá todos los recursos posibles para hacer de la experiencia televisiva una experiencia onírica.

¹⁹ Más adelante se enunciará la utilización de la técnica del *chroma key* en el ciclo televisivo (nota del autor)

Paradoja viviente la actitud del conductor frente al correlato desarrollado en el programa permitirá que muchos se queden mirando el programa.

En la era metatelevisiva, la industria ofrece, además de las cadenas públicas y privadas que coinciden con las eras precedentes, las emisiones por cable, los canales «premium» estadounidenses y las plataformas digitales, aumentando exponencialmente el espectro de posibilidades. El marco de competencia creciente de la neotelevisión adquiere proporciones insospechadas en la metatelevisión.

Las principales características metatelevisivas observadas son las referencias televisivas (autorreferencialidad), la intertextualidad y la mezcla de géneros. Este fenómeno se produce a partir de la combinatoria de procedimientos del nivel del lenguaje provenientes de programas muy distintos entre sí y que ha expandido las formas del decir y ha generado nuevos formatos en la televisión en las últimas décadas.

El ciclo analizado tendrá como característico la autorreferencialidad en las presentaciones desarrolladas. En ellas es posible ver entrar al conductor en la fundación homónima de civil, ir recorriendo las salas saludando a visitantes, empleados y a su propia madre. Paralelamente se mostrará como los camarógrafos lo están filmando haciendo que el espectador pueda ver el *backstage*, lo que sucede detrás de las cámaras. En esta presentación es posible ver paralelismos con la presentación de otro de los programas icónicos de la década del noventa como era ¡Hola Susana!, el show televisivo de la conductora Susana Giménez.

Será la figura de Eva Perón el objeto de una de las emisiones de El Banquete Telemático. Aquella mítica imagen con la que comenzarían las emisiones de la televisión argentina vuelve para ser conceptualizada y analizada por Klemm. Lejos de posicionamientos partidarios chauvinistas el conductor mostrará al gran público la potencialidad de la vida de Evita como motivo de una gran cantidad de obras artísticas, tanto en la Argentina como en el mundo. Analizará críticamente el uso que se le ha dado en la industria cultural anglosajona a una de las figuras fundantes del movimiento peronista. Instará a los cineastas y a la comunidad artística a desarrollar un proyecto que muestre a Evita desde otra mirada. En este contexto tendrá un posicionamiento contundente ante el desarrollo

del musical homónimo como de la película que en ese momento se estrenaba en el país.²⁰

Desarrollada esta emisión en el interior de su fundación, Klemm estará acompañado de obras e instalaciones de su autoría ligadas a la figura de Evita. A diferencia de otras emisiones, la emisión tiene un carácter reflexivo.

“Cuando MTV, otro hito centrípeto del cable, hacía desandar a la cultura rock & pop con sus versiones unplugged, célebre formato sin electricidad, Klemm quiso meter los dedos en el enchufe para electrocutar su arte pop que celebraba la belleza opulenta de ilustración de tapa de novela erótica pulp”²¹

La paleotelevisión sería, de acuerdo a la distinción realizada por el autor de El nombre de la Rosar, la que existía hasta mediados de los ochenta.

Aquella paleotelevisión recurría a un diseño de programación basado en una estricta separación de los géneros y de bloques horarios, de manera que la información tenía que estar nítidamente separada del entretenimiento y la ficción; los bloques horarios que eran de potencial consumo de la infancia y la adolescencia, tenía que diferenciarse de los bloques horarios especialmente dirigidos a los adultos²². La información tenía que estar claramente diferenciada de la publicidad, aunque en la mayoría de las democracias europeas, la publicidad era muy escasa y había muchas restricciones, sobre todo en horarios infantiles.

La neotelevisión es la característica hasta el surgimiento y desarrollo de Internet. Nacida de la competencia que las cadenas de televisión privada supusieron para las televisiones públicas, que hasta el momento habían tenido, en el ámbito europeo, un carácter hegemónico. A partir de este momento, se modifican tanto la televisión en sí misma como

²⁰ El conductor hará referencia al musical Evita, de Andrew Lloyd Webber y Tim Rice (1975), en el que se basó la película musical del mismo nombre, dirigida por Alan Parker e interpretada por Madonna.

²¹ «Cable al cielo». Diario Página 12. 30 de noviembre de 2012. Consultado el 23 de febrero de 2016.

²² Como bien se verá más adelante dichas distinciones serán reformuladas en la neotelevisión (nota del autor)

los modos de producción de contenidos, y por arlón) supuesto, las relaciones que las cadenas, sean públicas o privadas, establecen con los telespectadores.

El Banquete Telemático recupera, de la era paleotelevisiva, la perspectiva jerárquica y la intencionalidad educativa, por la transmisión jerárquica de conocimientos como podemos observar en la emisión dedicada a Andy Warhol, cuando el conductor da cuenta del método que utilizaba el artista estadounidense para realizar su producción visual. Allí Klemm enfundado en una campera plateada detallará como la serialización rompía con la idea occidental de exclusividad en la obra de arte. Klemm asume, aun cuando se analizará posteriormente un quiebre con las jerarquías presentes en programas culturales, el carácter de trasmisor en tanto conductor del ciclo televisivo.

“Si tratáramos de argumentar este concepto cinematográfico acerca de los límites en el discurso artístico y en el discurso televisivo a partir de las serializaciones en las pinturas de Warhol y en lo fílmico, es decir, en el cine cuando congelaba los fotogramas cinematográficos y los hacía entrar en repeticiones infinitas me hace acordar a un hecho anecdótico cuando me preguntan si yo soy el Andy Warhol argentino. Pienso que la conducta que adopto frente al medio televisivo puede determinar un mensaje que se traduce en términos de comunicación como una banda insistente de redundancia que gira en torno a la misma idea: el arte”, señalará Klemm en la emisión analizada.

La paleotelevisión pertenece al ámbito del discurso institucional, como la escuela y la familia: las cadenas son públicas y la relación con el espectador no es de proximidad sino jerárquica, ya que el medio asume la función divulgativa y educativa, y a veces de dirigismo político. A través del análisis empírico del programa televisivo en relación a esta evolución, de acuerdo con las características propias de la paleotelevisión es posible visualizar la centralidad que asume el conductor en tanto divulgador. Los aportes realizados por Charlie Espartaco presentan características propias de esta era en la cual no se buscaba desarrollar un discurso para el medio televisivo sino que se buscaba abrir las puertas, metafóricamente hablando, de determinados ámbitos para el gran público. Espartaco presenta un discurso centrípeto carente de atractivo más cercano a un ámbito institucional, como podría ser un discurso desarrollado en un simposio de arte, que a un discurso desarrollado para el ámbito televisivo.

Prácticamente todas las características mencionadas de la era paleotelevisiva varían con la neotelevisión, era que coincide con el inicio de las emisiones de las cadenas privadas.

Este proceso se llevó a cabo, como bien era mencionado anteriormente, en los comienzos de la década del noventa. Será en ese periodo en el cual comenzarán las emisiones del ciclo televisivo abordado.

En la neotelevisión los temas tabúes dejan de serlo; las funciones institucional, educativa y jerárquica desaparecen y son sustituidas por la proximidad, la interactividad y la hibridación de géneros.

En la emisión dedicada al Barroco Klemm le impondrá al programa un ritmo apasionado, energético donde el movimiento prima por sobre la descripción del movimiento. El ritmo del *videoclip* prima sobre la temática abordada.

Según el Diccionario de la Real Academia Española, un *videoclip* es un cortometraje, generalmente musical, de secuencias breves y formalmente inconexas, usado con frecuencia en publicidad²³. Este género es uno de los géneros primarios presentes en la neotelevisión desde la aparición de la cadena estadounidense MTV. “El video musical ha sido la más radical y al mismo tiempo financieramente rentable de las innovaciones de la historia de la televisión. Su aparición desde la interconexión de cultura pop, historia del arte y economía del marketing es la encarnación del discurso postmoderno tras la muerte de la vanguardia o su versión más populista”, plantea Ana María Sedeño ²⁴ . Incorporando elementos del video experimental, el videoarte y la animación dentro de un formato comercialmente viable²⁵, El Banquete Telemático permitió combinar lenguajes ligados al mundo del arte experimental dentro de un canal de cable.

“Klemm asume la síntesis proliferante del videoclip como fuente que incentiva la contemplación colectiva y establece una competencia reaseguradora con la escucha televisiva. Si la televisión impone la propia secuencia de imágenes mediante la fuerza documental de la realidad, Klemm, a su vez, antepone su propia condensación visual a la contemplación del público. Naturalmente, él es consciente del deber de movilizar la inercia de un espectador neutralizado por un fuerte bombardeo de imágenes producto de la vida

²³ <http://lema.rae.es/drae/?val=videoclip>. Consultado el 19 de septiembre de 2015.

²⁴ Sedeño, Ana María. «Narración y Descripción en el Videoclip Musical». *Razón y palabra* (56). Consultado el 19 de septiembre de 2015.

²⁵ Klemm se había dedicado de manera amateur a estos géneros en las décadas del setenta y de los ochenta (nota del autor)

moderna y reproducidas telemáticamente”, sostiene el teórico italiano Achille Bonito Oliva. Más adelante agregará: “Sin embargo, (Klemm) no tiende a una escucha visual distanciada y separada de la costumbre cotidiana. No opone el significado iconográfico al significado formal y ni siquiera contrapone la profundidad de la historia del Arte a la dimensionalidad de la crónica. En todo caso, contamina y entrecruza las diversas fuentes a través de un emparejamiento jugado explícitamente bajo la representación de una superficie completamente expuesta”²⁶.

El programa no emplea habitualmente el mecanismo narrativo, optando primordialmente por un mecanismo descriptivo seductor. Transgrede el conductor los modos imperantes en el modo de contar la temática abordada. Esto se debe a su capacidad para centrar el interés sobre el objeto anunciado: el arte.

El ciclo abordado se transforma en un ciclo dinámico en el que lo performático y lo narrativo se combinan, a través de lo que se produce una interacción entre la figura del conductor, la temática desarrollada y el modo en qué es presentada. Con eso se logrará un efecto único que sería imposible sin la interacción entre las partes.

Desarrollada en su *petit hotel*, a diferencia de otras emisiones, el conductor contempla el desarrollo del barroco desde la voracidad televisiva. El programa constituirá, al igual que cada una de las emisiones, en un microrrelato de la temática abordada. La elipsis, el flujo continuo y la transición transparente entre imágenes; el fundido a negro como elemento de puntuación espacio – temporal o separador de bloques. Junto a estos elementos se produce la ruptura de los tradicionales parámetros espacio-temporales, para intentar negar la convencionalidad de la narración.

El programa planteará un modo diferenciado de gestionar las materias expresivas de la imagen y el sonido, con una intencionalidad global coherente a través de un conjunto de recursos estables y uniformes de naturaleza temática, enunciativa y retórica. Recostado sobre un *chaise longue*, el conductor realizará un pormenorizado análisis del Barroco. Al igual que en otros programas se irán sucediendo imágenes ilustrativas de lo relatado por el conductor. La aparición de estas imágenes irán acompañadas de un movimiento constante por parte del conductor. El conductor tiene la capacidad de estar siempre en movimiento. No se queda quieto. Se mueve constantemente.

²⁶ Klemm, Federico. La superación del mito, Buenos Aires, 2000. Págs. 38 – 39.

En el ciclo abordado, la estrategia de regularidad general presente en programas de la paleotelevisión es sustituida por un conjunto de irregularidades de todo tipo que parte de todos los géneros y los pone en crisis transformándolos y citándolos. Esta estrategia será la característica en todos los programas que se gesten a partir del surgimiento de la neotelevisión.

El programa analizado da cuenta de la no parsimonia que posee el programa. Es un programa ágil. Posee la velocidad del *videoclip*. Nunca está en el mismo lugar, cambia de espacio. Se levantará del *chaise longue*, ubicándose en otros ángulos de su *petit hotel*. Nuevas miradas sobre un espacio barroco parecen demostrar las nuevas escenas. No quiere que su audiencia deje de sentirse motivada por una temática que lo atraviesa.

Sin saberlo, el conductor asume un magnetismo barroco.

LA PUESTA EN ESCENA

En su ensayo sobre la precesión de los simulacros, Jean Baudrillard recuerda un cuento de Jorge Luis Borges sobre un mapa (es decir, una representación) tan detallada que es una correspondencia biunívoca con el territorio. Con base en esta historia, señala que en la era postmoderna el territorio ha dejado de existir y que sólo ha quedado el mapa o, mejor, que es imposible distinguir los conceptos mismos de mapa y territorio, dado que se ha borrado la diferencia que solía existir entre ellos. Baudrillard insiste en que la ficción supera a la realidad y asegura que los receptores de la Hiperrealidad desempeñan un papel pasivo. Para él no existe la construcción de sentido independiente.

Los simulacros son, entonces, aquellos elementos que, según la metáfora de Borges, hacen emerger un mapa (modelo virtual) por encima del territorio real. Ese mapa (o modelo virtual), construido por la sucesión de simulacros, llega a suplantar a la realidad, dando lugar a la hiperrealidad. Según esto, y dado que la realidad se extingue bajo las brumas del modelo virtual, ya sólo quedan los simulacros: de aquí en adelante, los simulacros precederán a cualquier acontecimiento, o, más exactamente, a cualquier suceso que ocurra en la hiperrealidad.

El simulacro precede a El Banquete Telemático en tanto Klemm ya había trabajado dicho concepto en otras expresiones artísticas tales como las fotopinturas que el conductor

televisivo desarrollo a comienzos de los años noventa pero es en el programa donde el simulacro hace emerger un mapa (modelo virtual) por encima del territorio real.

El teórico italiano Achille Bonito Oliva sostendrá que en Klemm se condensa la teatralidad propia de la ópera, el videoclip y la devoción que tenía el conductor por el compositor alemán Wilhelm Richard Wagner.

Por distintas razones desde hace más de medio siglo la televisión se consagró como un tótem de la postmodernidad. A lo largo del mundo entero la televisión devino en uno de los lenguajes universales donde la verdad estará sujeta a lo que aparece en la pantalla. Esta pequeña caja terminará forjando alrededor de sí una especie de adoratorio colectivo, erigiéndose como un centro de reuniones solubles y como un vehículo de autocracia cultural.

La puesta en escena entendida como el lugar del encuadre en el que se coloca cada elemento y cada intérprete, además de los movimientos que efectúan los actores dentro del encuadre, tiene más relevancia en televisión que en cine, ya que el último es un medio más dinámico y los cambios de tamaños de plano y de escenarios son más frecuentes.

En este marco, la utilización de la tecnología, entendida esta como los efectos especiales y/o el conjunto de recursos puestos para el desarrollo de un programa televisivo, es posible, dentro del programa analizado, visualizar una utilización de la misma.

Una de las técnicas utilizadas con más frecuencia es el *chroma key*. Cuando resulta muy caro desplazar a los actores a un determinado lugar se puede grabar a estos frente al *chroma key* y sustituir este por una grabación de dicho lugar. Esta técnica permite reducir mucho el coste de la producción ya que solo se necesita desplazar a una pequeña unidad de rodaje.

Un *chroma key* es una técnica audiovisual utilizada ampliamente en la industria televisiva para extraer un color de la imagen y reemplazar el área que ocupaba por otra imagen. Cuando se busca sustituir un fondo o hacer que alguien esté en algún sitio concreto, se graba al personaje con el croma de fondo.

Un ejemplo de la utilización del *chroma key* es el de los servicios de meteorología de los informativos, donde el presentador se coloca delante de un fondo de color uniforme, para luego integrarse los mapas generados por ordenador.

Para lograr la perfección, el croma deberá estar bien iluminado, a ser posible con una iluminación uniforme en el fondo, y cuidar la iluminación del sujeto procurando que no haya sombras para que cuando se importe ese clip de video grabado en el programa de edición y se aplique el efecto correspondiente de *chroma key*, el fondo se sustituya por la imagen sin que haya defectos o manchas.

Un tema clave del croma es que se debe evitar el uso de ropa que son similares en color al color *chroma key* (a menos que, por ejemplo, intencional que llevaba un top verde para que parezca que el sujeto no tiene cuerpo), debido a que la ropa puede ser sustituido por el fondo vídeo. Un ejemplo de uso intencional de esto es cuando un actor lleva una cubierta azul sobre una parte de su cuerpo para que sea invisible en el disparo final. Esta técnica se puede utilizar para lograr un efecto similar a la utilizada en las películas de Harry Potter para crear el efecto de una capa de invisibilidad. El actor también se puede filmar en contra de un fondo *chroma key* y se inserta en el fondo un disparo con un efecto de distorsión, con el fin de crear una capa que es ligeramente detectable

En la emisión dedicada a Caravaggio el conductor se ubica en una callejuela italiana junto a un bastidor con una reproducción de una obra del artista. Lo mismo sucederá en la emisión Guernica donde Klemm se ubica frente a la obra del artista español Pablo Picasso. En ambos casos existe un desfase espacio – temporal que le otorga una mayor riqueza visual al espectáculo televisivo. Es notorio que el conductor no se encuentra frente a la obra. Existe una rigidez entre el fondo que se mantiene inerte mientras Klemm no deja de impactar al gran público con ese apasionamiento en el cual se va a sumergiendo en la temática abordada.

“Lo que se busca ya no es tanto la belleza o la seducción, sino el *look*. Como ya no es posible definirse por la propia existencia, sólo queda hacer un acto de apariencia: ser imagen, *look*”, sintetizaba el filósofo Jean Baudrillard.

Enfundado en una camisa de estampado eléctrico que compite estéticamente con el cuadro del español Klemm recupera el potencial performativo que lo hizo uno de los protagonistas de la década del ochenta para transformarse en uno de las figuras ineludibles de los noventa.

“Mezcla de los ostentosos ochenta con la ególatra y desculpabilizadora New Age de los noventa, la Argentina que ha ido perfilando el menemismo -un país donde en la misma

medida en que se han acentuado las injusticias sociales se ha hecho un culto de los ricos y famosos- conserva de la década reaganiana el desenfreno exitista, el show off desatinado, el neovulgar triunfante y la cirugía estética como categoría de pensamiento: *Me opero, luego soy* ", dice periodista Sylvia Walger.²⁷

Si bien es cierto que el conductor televisivo encajaba perfectamente con la estética del gobierno menemista, él mismo declaró: "La estética menemista se caracterizaba por un *laissez-faire*, y por darle entrada a gente que demostraba una especial eficiencia dentro de las estrategias culturales"²⁸. Lejos del carácter fraudulento con el que se manejó la administración Menem, Klemm llevo a cabo una labor intachable en la gestión de la galería y la fundación. La única conexión que se estableció entre el gobierno y el conductor se produjo cuando Klemm fue galardonado por el presidente argentino, Carlos Saúl Menem, con el "Reconocimiento Al Mérito Artístico"²⁹.

"Utilizaba a menudo la técnica del *chroma key* para crear la virtualidad de estar frente a grandes obras maestras transportando al televidente a mundos lejanos del arte. Así, se lo podía ver junto a La Gioconda en el Museo del Louvre; frente a la Torre Galatea, en Figueras, contándonos la vida de su amado Salvador Dalí. Federico era una celebración de la comunicación", sostiene César Castellano.³⁰

El histrionismo del conductor sumado a la utilización del *chroma key* en estas emisiones hace que responda el programa al carácter infundado por el modelo estadounidense a su programación cultural: no solo plantea un carácter divulgativo sino que además entretiene. Se podrá no seguirle el hilo temático al conductor por sus desvaríos pasionales pero es imposible no querer seguir viéndolo. Klemm a su manera capta al gran público haciendo que la actividad del *zapping* encuentre en él un oasis.

Décadas anteriores, en los años sesenta, Klemm había participado de la vanguardia local, interviniendo en happenings y performances en el Instituto Torcuato Di Tella junto a Marta

²⁷ Walger, Sylvia. *Pizza con champagne*. Editorial Planeta Bolsillo. Buenos Aires, 1994. Pág. 75.

²⁸ «Murió Federico Klemm, un artista discutido y exótico». *Diario Página 12*. 28 de noviembre de 2002. Consultado el 18 de febrero de 2016.

²⁹ Este reconocimiento despertó fuertes controversias en el campo del arte. (nota del autor)

³⁰ «El banquete está servido». *Diario Página 12*. 12 de enero de 2012. Consultado el 18 de febrero de 2016.

Minujín y Oscar Masotta. Filmó y realizó cortometrajes, mostrando su temprana vocación por la imagen visual, entre los que se destacan “Un Banco”, “El Obrero”, “¿Qué Hacer?” presentados en Cine Clubs y en la Escuela Superior de Comercio Carlos Pellegrini.

Los coletazos opresores de la dictadura argentina hicieron que su vida no fuera fácil. En 1977, en plena dictadura, un grupo de militares lo ataca en la calle, y lo arrastra por los cabellos hasta arrancarle el cuero cabelludo, que nunca se recuperó completamente, obligándolo a utilizar una peluca hasta el día de su muerte. Más de una vez pasó momentos difíciles, por lo cual vivió en Río de Janeiro alternativamente con Punta del Este y Buenos Aires.

Hace más de medio siglo Bertold Brecht sostenía que el principal objetivo del teatro es producir entretenimiento y placer. Él distinguía entre los placeres débiles (simples) y placeres intensos (complejos) y definía a éstos como “los más ramificados, más fructíferos, más llenos de contradicciones y más ricos en consecuencias”. También esperaba de los placeres complejos que se basaran en la crítica racional y científicamente sustentada. Podríamos adoptar la vocación por ofrecer placer como finalidad clave de la televisión. Contexto en el cual Klemm tendría un papel preponderante al ofrecer un programa clave.

La televisión también organiza su discurso de tal modo que éste sea bien recibido por su público, por lo tanto utilizará signos que representen valores admitidos por ese mismo público, para no causar rechazo y lograr que los nuevos contenidos sean percibidos de la manera que la emisora lo desea.

Jesús González Raquena construye una lectura sobre el discurso televisivo, señalando que éste es fragmentado, heterogéneo y repetitivo, lo cual es innegable. Planteará que el discurso televisivo dominante vacía de ideologías, lejos de sustentar una [ideología] tiende a vaciar el universo de ideologías, sistemas de valores, etc.; todo se convierte en - y es reducido a- espectáculo, valor de cambio visual.

Según él el espectáculo consiste en la puesta en relación de dos factores: una determinada actividad que se ofrece y un determinado sujeto que la contempla. Además el autor definirá la relación espectacular como la interacción que surge de la puesta en relación de un espectador y de una exhibición que se le ofrece.

El carácter performático que presenta cada una de las emisiones del programa otorga al ciclo en su conjunto una de las peculiaridades más acertadas en tanto Klemm logra en un momento que el espectador deje de seguir el correlato discursivo abordado por el conductor para entregarse al espectáculo en sí. Queda de algún modo el gran público hipnotizado. Lo teatral asume un papel preponderante en las emisiones analizadas. En algunas emisiones es posible que se destaque con más énfasis más en todas es nodal su presencia.

El fenómeno tiene relación con la oposición entre quien habla mirando a la cámara y quien habla sin mirar a la cámara. De ordinario, en la televisión, quien habla mirando a la cámara se representa a sí mismo (el locutor televisivo, el cómico que recita un monólogo, el presentador de una transmisión de variedades o de un concurso), mientras que quien lo hace sin mirar a la cámara representa a otro (el actor que interpreta un personaje ficticio). La contraposición es grosera, porque puede haber soluciones de dirección por las que el actor de un drama mira a la cámara, y existen debates políticos y culturales cuyos participantes hablan sin mirar a la cámara. Sin embargo, la contraposición nos parece válida desde este punto de vista: quienes no miran a la cámara hacen algo que se considera que harían también si la televisión no estuviese allí, mientras que quien habla mirando a la cámara subraya el hecho de que allí está la televisión y de que su discurso se produce justamente porque allí está la televisión.³¹

¿LA TELEVISIÓN PARA DIVULGAR?

La televisión es un medio cuya gran novedad fue llegar a los hogares con un discurso audiovisual a partir de una programación que progresivamente fue marcando las pautas de la vida cotidiana. Pero no sólo es un medio: también contiene lenguajes, gracias a los cuales produce su discursividad.

³¹ Eco, Umberto: *Televisión: la transparencia perdida, la estrategia de la ilusión*. Lumen, Barcelona, 1986

El modelo de vínculo al cual aspiraba la paleotelevisión era informar, formar y entretener marcado por la vocación pedagógica. La televisión aspira el espacio del aula, que requiere un modelo de verbalidad determinado, de registro oral, que, por una parte, es un discurso de la tercera persona que aspiraría a la objetividad y a la veracidad, y, por otra parte, aspiraría a la corrección. La televisión sería considerada una escuela de verbalidad también.

El aula virtual presente en esta idea buscaba llevar al ámbito doméstico los elementos necesarios para que el gran público sea instruido. La formación debía tener un carácter entretenido para acrecentar el éxito de estas experimentaciones.

Por todo eso se podrá distinguir tres tipos diferentes de televisión con fines semejantes pero diferentes a la vez. Se hablará de una televisión cultural, educativa y escolar. En la televisión cultural los objetivos prioritarios serán la divulgación y el entretenimiento. Este tipo de programas se encontrarán sobre todo con reportajes y noticiarios. En la televisión educativa se muestran contenidos con intereses formativos y educativos. Así se dan series con continuidad y con teorías del aprendizaje que intentan influir en el conocimiento, las actitudes y los valores del espectador en tanto ente pasivo. En la televisión escolar su objetivo fundamental será suplantar al sistema escolar tradicional implantando como nuevo objetivo programas desde niveles de primaria hasta cursos de actualización universitaria.

“Las encuestas de rating acostumbran relacionar las cifras mayoritarias con entretenimiento, placer y “lo que a la gente le gusta”, considerando el gusto como hecho natural. La consagración de lo dado en la sociedad como natural, como resultado de elecciones libres no condicionadas, se vuelve argumento de calidad. Más aún, de ejemplo democrático: si la mayoría prefiere las telenovelas, las series, los reality shows ¿por qué no respetar sus opciones?”, planteará Néstor García Canclini en la conferencia inaugural del Encuentro Internacional de Cultura y Medios titulada Cinco dudas sobre la televisión cultural llevada a cabo en México D.F. durante el mes de junio en el 2008.

Más adelante agregará: “Esta sacralización de lo existente opone para siempre la TV comercial con rating masivo, que da a la gente lo que le gusta - entretenimiento - , frente a las televisoras culturales que ofrecen programas sesudos, de crítica y aburridos. ¿Cómo superar esta disyuntiva? No hay forma de hacerlo si la encaramos desde un puritanismo aristocrático e intelectual, o sea suponiendo que los canales culturales serán superiores

en la medida en que se desinteresen del dinero, del volumen de rating, y dando por descontado que la crítica y la calidad estética ligada al nivel intelectual deben distinguir a una televisión que merezca el nombre de cultural.”

La propuesta de Klemm se atiene a lo planteado por Garcia Canclini en tanto supera la disyuntiva. Su programa se desliga del puritanismo intelectual desde el que se posicionan los programas culturales generando una propuesta de avanzada.

El Banquete Telemático en tanto se erige como la primera propuesta televisiva argentina dedicada a las artes visuales contempla una búsqueda de divulgación inherente. Klemm trabaja a través de los distintos programas del ciclo problemáticas desarrolladas en un campo específico, ateniéndonos a la distinción realizada por Pierre Bourdieu, como es el campo del arte. Este campo es abierto al gran público a través de la propuesta televisiva mencionada. Klemm sin dejar de suplantar otras experiencias de formación, como si sucede en la televisión escolar, buscará compartir el conocimiento que posee. De allí el carácter gregario que se desprende de las emisiones. No solo se busca desarrollar un programa con características únicas sino que se busca que el mensaje llegue al gran público. Dicho objetivo será ampliamente desarrollado. El público es atrapado por la presencia de Klemm en los medios masivos transformándose el conductor en una figura mediática de la televisión argentina.

“El capítulo más trascendental en la biopic de Klemm sin dudas es su paso audaz por la televisión con un programa de videoarte, cátedra, exotismo y curaciones. Caricatura exacta de lo que estaba pasando a mitad de los noventa, arrancó junto al crítico de arte Charlie Espartaco su ciclo “El Banquete Telemático” en Canal (á), el único espacio en el cable dedicado íntegramente a lo artístico y cultural de ese entonces. Cirugía plástica con guiones propios y guiños guitarreros para la posteridad, la historia grande del arte era explicada a su manera con una teatralidad pocas veces vista en la tv local, utilizando trasfondos de chroma key donde pasaban Da Vinci, Picasso, Xul Solar y la mar en coche. Un programa pensado desde el vamos como una enciclopedia del arte pero que con el correr de los años se transformó en una performance legendaria que lo definió para siempre.”³²

³² Doyle, Julián. Federico Klemm 1942-2002, Revista Mag, Buenos Aires, 2015

Klemm se transformará en una figura del mundo del espectáculo asistiendo a los programas del momento como es el caso del programa Perdona Nuestros Pecados (PNP) o el show televisivo de la chef argentina Maru Botana. Sin resquemores ni prejuicios el conductor sabrá moverse en el espectro mediático. Un disfrute asume en cada una de sus presencias en la televisión local continuando, de manera inconsciente, con su propuesta televisiva. Es decir, cuando asiste de invitados a diferentes programas de la televisión argentina Klemm asiste con su vestuario estrambótico acompañado, muchas veces, con catálogos de sus exposiciones.

Federico J. Klemm fue Klemm en el momento en que ingreso al medio televisivo a través de su programa. Una profundización de su presencia mediática será la asistencia a ciclos televisivos de interés general. La presencia mediática, como bien es sabida, es un juego televisivo post moderno por antonomasia donde una figura asume el rol de *celebrity*. Klemm se transformará en una celebrity “Si me invitan a un programa, voy. Digo lo mío y después me vuelvo a casa”, disparará Klemm en una entrevista con el diario Clarín.³³

El concepto de mediático es muy frecuente para nombrar a ciertos personajes que alcanzan la popularidad en los medios de comunicación por sus escándalos y polémicas, pero que no se destacan por su talento artístico ni tienen trabajo estable. Se trata de individuos que, por diferentes razones, acaban participando de programas televisivos dedicados a estudiar con lupa la vida privada de los famosos para generar controversias.

Si bien estos personajes, de acuerdo a estudios realizados, suelen coincidir en su falta de educación, en sus malos modales y en la especial atención que reciben por parte de millones de personas, en el caso abordado estas características no aparecen. Todo lo contrario, Klemm será recordado por su educación, por su histrionismo y por su extravagancia.

El gran público se suele aferrar a sus imágenes como si se tratara de seres iluminados. Asumen el papel que en décadas anteriores ocupaban las grandes figuras del cine principalmente que luego será ocupado por las estrellas del rock. En ese viraje mediático, en la última década del siglo XX estos personajes serán reconocidos por el gran público hasta el punto del fanatismo.

³³ «El arte de perfil bajo ya murió». Diario Clarín. 2 de agosto de 1998. Consultado el 18 de febrero de 2016.

“El programa de televisión que lleva con singular repercusión, le ha dado a nuestro artista un tipo de comunicación mediática que él mismo ha logrado desarrollar convirtiéndose en un personaje mitológico de Buenos Aires. Habría que ver sus programas tanto unitarios como en conjunto con el sentido de performances y creaciones de comunicatividad social. No hay duda que constituyen parte de su obra y han contribuido positivamente a su desarrollo como artista original”, sostiene Fermin Fevre en un catálogo dedicado a la producción de Klemm³⁴.

El conductor televisivo asume el carácter de un personaje mitológico. Desborda los límites de la televisión para sumergirse en la cotidianidad de un nuevo modo. Klemm que era una figura reconocida en ciertos ámbitos artísticos de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires pasa a tener el reconocimiento de la ciudadanía.

Los personajes mediáticos surgieron en la década de los noventa en la cual comienza a desarrollarse la denominada televisión basura. La televisión basura será llamada así por el bajo contenido en cuestiones culturales y educativas. Ha cambiado en gran escala su función educativa e informativa mutando hacia el entretenimiento. Los programas de espectáculos y chimentos, que incluían a los mediáticos como principal herramienta, tendrán su auge durante la década.

En su estrategia discursiva, la televisión denominada basura por sus detractores en el ámbito local no es sino lo que Umberto Eco denominará neotelevisión.

La neotelevisión no aspira a la referencialidad, sino a la autorreferencialidad. No aspira a ser la ventana del mundo exterior, como fingía hacer la paleotelevisión sino que habla de sí misma y del vínculo que está construyendo con su espectador. De allí que todo suceda en el piso. Las peleas se darán en el set televisivo como sucederá en diversas emisiones de programas de chimentos de la República Argentina³⁵.

³⁴ Klemm, Federico. La superación del mito, Buenos Aires, 2000. Pág. 13.

³⁵ El tratamiento dado por los programas a ciertos temas, como los casos policiales -que incluía dramatizaciones de los mismos- era visto por muchos autores como sensacionalista y morboso.

En este contexto será posible pensar las emisiones de El Banquete Telemático nuevamente como emisiones enfundadas en sí misma. No existe un afuera sino que existe una realidad gestada y diagramada en el interior del set televisivo.

Si la paleotelevisión invoca la veracidad del enunciado, del mundo exterior representado; en cambio, la neotelevisión invocará la veracidad de la enunciación, de la operación de contar, no de lo que se cuenta, el hecho de que hay un modelo de vínculo, que sobre todo se desarrolla en directo. Por esto, si en la paleotelevisión está prohibida la mirada a cámara, por lo contrario, la neotelevisión invocará la mirada a cámara, la modalización subjetiva. Por ello, si la paleotelevisión a lo que aspira es a borrar la enunciación, la neotelevisión hace ostentación, exhibe la operación de enunciación, la puesta en escena, para poder invocar la veracidad de la enunciación. Klemm permanente dialoga con la cámara porque es la cámara la que plantea el diálogo telemático entre el conductor y el gran público. La modalización subjetiva, el *modus operandi* desarrollado por Klemm será uno de los caracteres que lo hará transformarse en uno de los personajes mediáticos de la década de los noventa.

“La envidia surge porque no cambié en nada mi personalidad de cómo era antes. Es decir, me divierto con la televisión, la fundación me produce un placer enorme, tengo buenas críticas, expongo en el exterior y mi obra da para pensar y para que se escriba sobre ella, intervengo en un programa, soy un personaje público y encima me otorgan un premio así, y bueno... es para descomponer a cualquiera”, dirá el conductor ante la consulta de su presencia televisiva.³⁶

Un flujo televisivo como el de la neotelevisión aspirará a construir otro modelo; ya no es la vocación pedagógica, el aula, la vocación de formar, informar y entretener. El eje fundamental en la legitimación del contrato pragmático de la neotelevisión es la conversión del espectador en lo que algunos autores han denominado el héroe del espectáculo. El espectador lejos de tener un papel pasivo asume un papel activo no solo desde el potencial poder en que deviene la actividad del zapping sino, en especial, a través de su presencia en la pantalla televisiva. La presencia se dará participando de los programas en un papel que asume potencialidades.

³⁶ *Ibíd*em

Si la paleotelevisión aspiraba a un diseño de la programación en el que se separaban los géneros y los bloques, la neotelevisión que es una televisión resultante de la privatización, de la crisis, de la producción a la baja, el género total es el género de este modelo de programación, para referirse a la hibridación de los géneros, para referirse a la erosión de las fronteras entre los géneros que pretendía tener la paleotelevisión. En lugar de diferenciar los géneros y los bloques, lo que emergerá es la operación contraria, la de borrar las fronteras. Emergerán los programas de chimentos, el reality show, el talk show, infotainment, docusoap, entre otros géneros híbridos.

En tanto géneros híbridos, se plantearán varias cuestiones de interés que podrán convertirse en umbral de nuevas indagaciones y problematizaciones ligadas al orden sociocultural.

Al poner en escena a personas externas a la institución televisiva, los géneros híbridos procurarán configurar, como se dijo, un nuevo sujeto con legitimidad enunciativa: el hombre común, el cual vendría a alterar las autoridades mediáticas tradicionales: la voz del periodista en noticieros, programas de opinión y documentales, la del conductor-animador del magazine o del programa de entretenimiento, la del narrador omnisciente en la ficción. Así, se amenazaría el tradicional monologuismo de las instituciones de la modernidad occidental, profundizando la mutación hacia una televisión que se pretenderá hipotéticamente polifónica.

Este modelo estructural privado, en el cual el vínculo se producirá entre la publicidad, la programación y la audiencia tendrá un nuevo diseño de producción.

El diseño de producción, ya no será la televisión de los realizadores, de los profesores de la paleotelevisión; es la televisión de los productores, del productor ejecutivo (en cine la figura que jerarquiza los créditos es el director; pero en la televisión es la del productor ejecutivo).³⁷ Se tratará de una programación televisiva externalizada en la cual las

³⁷ Siguiendo la lógica neoliberal, en 1992, durante la presidencia de Carlos Saúl Menem, Gerardo Sofovich fue designado interventor de Argentina Televisora Color (ATC S.A). Si bien pasó de ser una Sociedad del Estado a una Sociedad Anónima, existiendo planes para su privatización, estos no se concretaron. Bajo su dirección el productor teatral devenido en productor ejecutivo introdujo varios programas producidos por él mismo. Al finalizar su mandato, ATC S.A. debió presentarse en

productoras están altamente especializadas en la producción de la serialidad de ficción, del reality show, del talk show. A diferencia de la ficción tradicional, habrá una economía de guiones y guionistas, de ciertos medios técnicos, de locaciones, y por lógica del género, de actores. Anteriormente en el desarrollo de una telenovela de frecuencia diaria –en la cual, más allá de que no sea necesario grabar todos los capítulos juntos, era indispensable resolver gran cantidad de aspectos de la realización con anterioridad a la emisión–, el programa se va produciendo a medida que avanza su desarrollo. Es el modelo de producción de la neotelevisión.

En este contexto la televisión será atravesada por un nuevo paradigma en el cual cada uno puede emitir y expresar una determinada opinión sobre cualquier asunto que conforme el menú de la actualidad diaria. Transmitir una visión personal propia de un determinado tema será lo que realice Klemm a través de su ciclo televisivo.

Desacralizando el carácter impoluto con el que eran abordadas temáticas ligadas al campo del arte, Klemm logra generar una fascinación en los medios. Serán los medios los encargados de ubicarlo en un lugar que él supo capitalizar para su propio beneficio aprovechando cada emisión para seguir expandiendo su propuesta televisiva.

En la mayoría de los casos existirá un constante intercambio de opiniones y discusiones entre los personajes mediáticos dentro del set televisivo teniendo una gran repercusión en el gran público. Una característica de los personajes que aparecerán en los programas es el atractivo que hará que los espectadores estén pendientes de sus acciones y de su variedad de problemas. Si bien no sucede en el caso de la figura analizada, entre muchos personajes mediáticos se daba la característica que un día se los podía ver peleando a muerte y al día siguiente ser amigos inseparables.

El gran público seguirá a estos personajes ya que les resultaban divertidas las cosas que hacían. Era común escuchar en distintos ámbitos comentarios acerca de la emisión del día anterior de este tipo de programas. Klemm será saludado por la calle por la ciudadanía teniendo un reconocimiento por el programa desarrollado.

concurso preventivo, denunciando un pasivo de más de 70 millones de dólares, por ante el Juzgado Nacional en lo Comercial 26. (nota del autor)

El gran público terminaba apropiándose de la propuesta televisiva de Klemm por el carácter genuino que presentaba. Aquella autenticidad era valorada por el gran público.

Dentro del impacto de los medios masivos, Klemm será posible observarlo en distintas revistas, escucharlo en entrevistas en programas de radio, verlo en televisión cosechando el fervor público de la postmodernidad.

Si bien muchos medios realizarán constantes críticas hacia su figura y su papel en los medios, argumentando, en algunos casos, que no era un aporte cultural; otros, en la misma línea hablarán que se encuentra vacío de contenido. No obstante, la preponderancia de su presencia en los medios masivos dará cuenta del atractivo que estas figuras desarrollaron en la neotelevisión.

La crítica que tendrá la figura de Klemm como la de otras figuras mediáticas emergerá de paradigmas de la era paleotelevisiva. La desactualización de los tiempos televisivos atraviesa el análisis hecho por muchas analistas de la televisión local de las últimas décadas.

Producto de esta crítica permitirá acrecentar la figura de Klemm. El programa comenzará a ser descubierto por quienes aún no lo habían visto. La crítica hecha desde la ignorancia será un mecanismo de promoción utilizado por Klemm. De alguna manera, el conductor se apropia de dichas críticas para aportar una nueva mirada sobre el objeto de su programa televisivo: el arte.

“¿Hay vida después de la televisión? Gran parte de la pantalla se convirtió en un mundo que se supone autosuficiente. No necesita del exterior para alimentarse. Y se la pasa mirándose el ombligo. Pero además, crea la ilusión de permeabilidad, donde el ida y vuelta con el espectador es permanente. El requisito para participar parece ser uno solo: no ser actor profesional. ¿Hay falta de ideas, de plata o es simplemente una moda pasajera? ¿El exterior se volvió tan peligroso e incierto que la tele es el único refugio seguro? ¿Se cumplieron las fantasías apocalípticas que presagiaban un control total de nuestros actos a través del televisor?”, analizará Gabriela Saidon en el diario Clarín a comienzos del milenio.³⁸

³⁸ «Televisión: la moda de la autorreferencia». Diario Clarín. 15 de Septiembre del año 2002. . Consultado el 18 de febrero de 2016.

CONCLUSIÓN

"Nada de lo que deba ser estatal, permanecerá en manos del estado" fue el fallido del entonces ministro de obras y servicios públicos, Roberto Dromi, al anunciar el primer mandamiento del decálogo menemista de aquella reforma. Esta frase definió el paradigma de la década de los noventa en la que todo lo privado era superior a lo público y la voz de los empresarios se volvió más autorizada que nunca.

Fueron tiempos en los que el presidente recorría el país a bordo de autos deportivos, se abrazaba con los Rolling Stones y aplicaba unas políticas económicas que acabaron definiendo el futuro de Argentina. Fueron los años de la reforma y la desaparición del Estado, las desregulaciones, la reconversión de una economía de base industrial a una de servicios. Fueron los años en los que viajar a Miami se transformó en la aspiración de ciertos sectores de la ciudadanía. Fueron los años en los que la desocupación hizo mella en grandes sectores de la ciudadanía.

El hambre, las protestas sociales, las marchas se transformaron en signos de una década que precedería a la gran crisis que hundió al país en 2001.

A partir de la asunción de Carlos Saúl Menem en 1989 se llevó a cabo una reforma económica cuyo eje central fue frenar la hiperinflación que había desbancado al gobierno del presidente radical Raúl Alfonsín. El denominado Plan de Convertibilidad consistió en la equiparación artificial del valor del peso con el valor del dólar con el fin de erradicar la crítica inestabilidad de la moneda como así también restablecer la confianza de los centros de poder en la frágil economía nacional. El peso se igualaba al dólar. Igualdad monetaria que generaría uno de los procesos de desigualdad más arduos de la historia argentina.

Dentro de la reforma económica se produjo la venta de empresas nacionales a capitales extranjeros. Este proceso de privatizaciones fue haciéndose visible no solo en aéreas centrales de la economía argentina sino que fue avanzando y acaparando un sinnúmero

de servicios. De este modo comenzó a hacerse presente la idea de que lo privado era superior a lo público. Todo lo que estaba en manos de la administración estatal se consideró fraudulento y deficitario.

La política económica llevada a cabo por la administración Menem fue representativa de lo que sucedió durante ese período en la región, ya que éste, al igual que Alberto Fujimori en Perú como Fernando Henrique Cardoso en la República Federativa del Brasil aplicaron políticas neoliberales en sus respectivos países.

En este marco se llevó a cabo la privatización de los principales canales de aire de la República Argentina. Proceso primario que luego daría lugar a la popularización de la televisión por cable. Tener cable comenzó a ser usual en miles de hogares argentinos. De hecho, la National Cable Television Association (NCTA) de los Estados Unidos y el promedio de las estadísticas locales de la Asociación Argentina de Televisión por Cable (ATVC) y de IPSA Nielsen" indicaba que el 53,2 por ciento de las casas equipadas con aparatos de televisión están abonadas a algún sistema de TV paga.³⁹

Klemm supo interpretar la extravagancia en una década extravagante. No tuvo recaudos a la hora de desarrollar su programa poniendo los recursos necesarios para que tuviese la espectacularidad que exigía el medio televisivo.

Fue un precursor, un hombre de ideas avanzadas que tuvo la audacia de generar un producto televisivo único: El Banquete telemático. El carácter *avant-garde* lo hizo objeto de burlas de las que se sirvió para continuar expandiendo su pasión por el arte. Fue un incomprendido más él tuvo la capacidad de comprender el momento histórico en el que estaba sumido. No le temió a las etiquetas ni a los prejuicios porque tenía en claro su potencialidad. Se hizo mediático en una década donde muchos lo eran por escándalos privados⁴⁰. Él tuvo la capacidad de escandalizar a partir de su presencia en los medios masivos de comunicación⁴¹.

³⁹ «La otra televisión». Diario Clarín. 27 de septiembre de 1996. Consultado el 29 de diciembre de 2015.

⁴⁰ Las figuras mediáticas desarrolladas en la televisión argente durante la década del noventa surgieron en la mayoría de los casos por escándalos del ámbito privado hechos públicos. El "caso Coppola", uno de los más paradigmáticos de la década, nació de un jarrón terracota, que Guillermo Coppola dice que le regaló una vieja novia. De ese jarrón, el 9 de octubre de 1996, un grupo de

La prensa escrita al igual que la televisión en donde Klemm supo captar los signos de su tiempo a la vez que entendió lo que estaba por venir encontró en su figura a uno de los protagonistas del último decenio argentino.

Sin lugar a dudas el conductor televisivo se transformó en una *celebrity* del establishment local siendo condecorado por el presidente que haría de los excesos un modo de gobernabilidad. Klemm asume ese lugar sin tapujos disfrutando cabalmente el papel que había logrado.

“No me gusta demasiado el término extravagante puede sonar ridículo. Yo observo las cosas desde afuera, sin provocar caos ni anarquía, puedo alterar el orden de lo estético, pero no de lo ético”, destacará el conductor televisivo en una de las múltiples entrevistas que otorgó a lo largo del último decenio del siglo XX⁴²

Con un programa de media hora de duración, Klemm tuvo la capacidad de entender el lenguaje televisivo para adentrarse en él y generar una propuesta mediática sin precedentes. Propuesta que no solo fue vanguardista para el momento en que la gesto sino que al día de hoy continúan teniendo singularidad. El llevar la historia del arte al gran público ha sido una tarea ardua porque puede caerse en un discurso pedagógico incorrecto por dos causas distintas. Por un lado se puede caer en un discurso incomprendible y carente de atractivo, comprendido solo por unos pocos. Es decir, un discurso académico y elitista, propio para comprendidos en el tema pero incapaz de conectarse con otros campos. Por otro lado, se puede abordar la historia del arte a partir de un reduccionismo innecesario haciendo que el gran público acceda a una información escueta, reiterativa y sin ningún atisbo de novedad. En el caso de la propuesta analizada

policías sacó 406 gramos de cocaína de baja pureza. Sobre el acta que el juzgado federal de Dolores labró a partir de eso, se edificó un expediente judicial que se discutió en televisión como nunca antes había pasado. Sin embargo, la causa terminó declarándose nula. Pasó por las manos de una veintena de jueces y por cuatro ciudades diferentes. Pero al llegar a juicio oral en Buenos Aires, un tribunal cambió los roles de los protagonistas: los acusadores terminaron acusados y los que estaban en el banquillo, libres. (nota del autor)

⁴¹ «El hombre de la burbuja de plástico». Diario Página 12. 9 de agosto 1998. Consultado el 18 de febrero de 2016.

⁴² «Murió Federico Klemm, un artista discutido y exótico». Diario Página 12. 28 de noviembre de 2002. Consultado el 18 de febrero de 2016.

nos encontramos con un discurso atractivo, insurrecto, apasionado que busca transmitir un conocimiento utilizando una multiplicidad de elementos discursivos.

Cada programa tendrá caracteres propios. Cada emisión tendrá elementos que lo harán único. Porque de acuerdo a la temática trabajada será el desarrollo de la escenografía, del vestuario como así también de los efectos especiales.

Cada emisión en si engloba elementos que la hacen tener un desarrollo propio e interconectado con las demás. Esta característica permite hablar de un ciclo televisivo donde la historia del arte figura como *leit motiv*.

“Cuando aparece en los medios produce un efecto paródico y pone de relieve el agotamiento de una forma de hacer crítica de arte, en donde se mezcla el dislate terminológico con el artista como demiurgo”, sostiene Roberto Jacoby en el suplemento Radar hacía finales del siglo XX.⁴³

Klemm propone la posibilidad de generar una propuesta innovadora sin precedentes. Podrá ser tildada de bizarra pero superando esos calificativos es posible entrever un programa vanguardista acorde a lo que estaba por venir. El Banquete Telemático gozara de un prestigio amedrentado con el correr del tiempo. Sera entendido en tiempo y forma dejando a un lado la burla y el escarnio que tuvo durante su permanencia en el aire. Deviene El Banquete Telemático en uno de los programas más originales y peculiares en la historia de la televisión argentina siendo su conductor una de las figuras que supo conjugar el histrionismo, la autenticidad, la desfachatez para volverse un personaje de culto.

En los tiempos de las redes sociales, hoy se hubiese viralizado cualquier emisión de El Banquete Telemático. Su presencia en las redes sociales habría despertado el fervor entre sus seguidores para luego transformarse en otra figura de la televisión local. O viceversa: presencia a partir del programa se hubiese continuado en las redes sociales. Puntos no desarrollados en sus emisiones serían pensados en nuevos videos cargados en su canal de Youtube o Vimeo. El material desarrollado en sus programas sería posible ser descargado a través de una página web que se interconecte con las páginas oficiales

⁴³ «Te amo, te odio, dame más». Diario Página 12. 23 de Agosto de 1998. Consultado el 18 de febrero de 2016.

de los artistas trabajados. Se podría ver online el programa a la vez que se podría descargarlo para poder verlo en múltiples dispositivos móviles. El Banquete Telemático se transformaría en una aplicación descargable en la cual sería posible verlo en el subte o en una sala de espera.

En su carácter de figura mediática, Klemm se encontraría entre los candidatos al Bailando por un sueño y daría cátedras de historia del arte desde la pista del gran show televisivo argentino. El rating del programa más visto por el gran público no solo en la República Argentina sino también en el Paraguay o en el Uruguay se enriquecería con la presencia de una de las figuras más singulares de los últimos treinta años de la televisión local.

BIBLIOGRAFÍA

- Barbero, Jesús Martín, Comunicación Masiva: discurso y poder, Editorial Época, Quito, Ecuador, 1978.
- Barthes, Roland, Roland Barthes por Roland Barthes, Editorial Kairos, Barcelona, 1978.
- Barthes, Roland, S/Z. Madrid, Siglo XXI, 1980.
- Barthes, Roland, El susurro del lenguaje. Barcelona, Paidós, 1987.
- Baudrillard, Jean La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras. Editorial Siglo XXI, Madrid, 2009.
- Bettetini, G: La conversación audiovisual. Problemas de la enunciación fílmica y televisiva. Cátedra, Barcelona 1986
- Bonito Oliva, Achille. 2001: El banquete Telemático de la Pintura. Editorial Excel S. A, Buenos Aires, 1996.
- Carlón, Mario y Carlos Scolari (Eds.) El fin de los medios masivos, El comienzo de un debate. La Crujía Ediciones, Buenos Aires, 2009.
- Doyle, Julián. Federico Klemm 1942-2002, Revista Mag, Buenos Aires, 2015.
- Eco, Umberto, Televisión: la transparencia perdida, la estrategia de la ilusión. Lumen, Barcelona, 1986.
- Espartaco, Carlos, El cuerpo del simulacro. Buenos Aires, 1990.
- Espartaco, Carlos, Bonito Oliva, Achille, Spadano, Lucia, Rita, Renato. Telecristales. Ediciones Fernando Arce. Santiago de Chile, 1998.
- García Canclini, Néstor. Cinco dudas sobre la televisión cultural, Conferencia inaugural del Encuentro Internacional de Cultura y Medios, XV Aniversario de Canal 22, México D.F., junio de 2008.
- García Canclini, Néstor. Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización. Edición: Grijalbo, 2000.

- González Requena, Jesús. El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad. Editorial Cátedra. Madrid, 1992.
- González Requena, Jesús. El espectáculo informativo o La amenaza de lo real. Madrid, 1989.
- Klemm, Federico. La superación del mito, Buenos Aires, 2000.
- Piscitelli, Alejandro. "Paleo, neo y post-televisión. Del contrato pedagógico a la interactividad generalizada" en La metamorfosis de la televisión. (Carmen Gomez Mont ed.) Cuadernos de Comunicación y Prácticas sociales. UIA, México 1995.
- Sedeño, Ana María. «Narración y Descripción en el Videoclip Musical». Razón y palabra 56.
- Walger, Silvina; Acuña, Claudia. Una mujer. Editorial Planeta. Buenos Aires, 1991.
- Walger, Silvina. Pizza con champagne. Editorial Planeta Bolsillo. Buenos Aires, 1994.
- Wolf, Mauro. «Géneros y televisión». Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura. Barcelona, 1984.

Artículos periodísticos

- «Argentina, cuarto exportador de formatos de TV del mundo». Diario Perfil. 12 de diciembre de 2009. Consultado el 23 de febrero de 2016.
- «Genio a cuadros». Diario Página 12. 30 de Noviembre de 2012. Consultado el 18 de febrero de 2016.
- «Cable al cielo». Diario Página 12. 30 de noviembre de 2012. Consultado el 23 de febrero de 2016.
- «Te amo, te odio, dame más». Diario Página 12. 23 de Agosto de 1998. Consultado el 18 de febrero de 2016.

- «Un reconocimiento al “Andy Warhol” de la Argentina». Diario Ámbito Financiero. 13 de Enero de 2014 Consultado el 2 de marzo de 2016.
- «Klemm vs. Klemm». Diario La Nación. 06 de Julio de 2012 Consultado el 2 de marzo de 2016.
- «El hombre de la burbuja de plástico». Diario Página 12. 9 de agosto 1998. Consultado el 18 de febrero de 2016.
- «La otra televisión». Diario Clarín. 27 de septiembre de 1996. Consultado el 29 de diciembre de 2015.
- «Telebasura en Argentina». Diario El Tiempo. 24 de junio de 1994. Consultado el 27 de diciembre de 2015.
- «Televisión: la moda de la autorreferencia». Diario Clarín. 15 de Septiembre del año 2002. . Consultado el 18 de febrero de 2016.
- «El arte de perfil bajo ya murió». Diario Clarín. 2 de agosto de 1998. Consultado el 18 de febrero de 2016.
- «Controversia por la distinción a Klemm». Diario La Nación. 29 de julio de 1998. Consultado el 5 de febrero de 2016.
- «Lo que vende es la imagen». Diario La Nación. 1 de junio de 1997. Consultado el 5 de febrero de 2016.
- «Murió Federico Klemm, un artista discutido y exótico». Diario Página 12. 28 de noviembre de 2002. Consultado el 18 de febrero de 2016.
- «Falleció Klemm». Diario La Nación. 28 de noviembre de 2002. Consultado el 18 de febrero de 2016.