

¿40 años de democracia audiovisual?



María Iribarren

*Todo lo que hoy afecta el concepto jurídico
de soberanía del Estado está en relación -esencial- con los medios.*

Jacques Derrida

ADN disciplinador

*El formateo de las obras audiovisuales termina por
ser un formateo del ver y el escuchar, el sentir y el soñar.*

En él hay una disciplina en acción.

Jean Louis Comolli

A lo largo de sus respectivas historias, el cine y la TV se diferenciaron entre sí en muchos aspectos. Los que nos interesan aquí son los que configuran lo específico de cada uno. Por lo pronto, el ingreso de la TV a los hogares la convirtió en un medio propicio para la difusión de prácticas, valores y bienes. Desde la distribución de roles de género en las familias hasta el incentivo al consumo, desde la pro-

paganda gubernamental al adoctrinamiento clasista. La TV fue, desde los orígenes, la plataforma de transmisión de la hegemonía cultural.

¿Cuáles fueron los procedimientos que la convirtieron en el medio de comunicación de masas más influyente del siglo XX? La “monoforma” y el “reloj universal” (Watkins, 2006). El concepto de “monoforma” refiere a la caja de herramientas formales (posiciones de cámara, encuadres, ordenamiento de los relatos según la lógica causa-efecto, linealidad temporal, presupuestos narrativos, estereotipos de género y de clase, eliminación del fuera de campo, matrices genéricas, etcétera) de carácter conservador, clasista, sexista y xenófobo que actúa como principio constructivo del modo de representación de la realidad, legitimado por las instituciones de la TV y las audiencias en tanto objetos de verdad. Asimismo, la “monoforma” pone en una misma condición a los espectadores de todo el mundo, aplana la riqueza de sus diferencias culturales, desconoce sus lenguas particulares. En otras palabras, promueve el estándar cultural de acuerdo a los caprichos de la industria.

¿En qué medida se distinguen una telenovela colombiana de una mexicana, de una brasileña y, todas ellas, de una argentina? En lo argumental, quizás. Más difícil sería establecer rasgos privativos en la estructura audiovisual. En cambio, no hay (nunca la hubo) divergencia formal alguna entre un noticiero televisivo de la BBC, de la CNN, de la DW, de El Trece o de la Televisión Pública Argentina.

El segundo aspecto es el “reloj universal” que actúa en un doble sentido: en primer lugar, estableciendo patrones de duración/interrupción de los contenidos según los requerimientos de las empresas (la pauta publicitaria); en segundo lugar, definiendo horarios de emisión propios para cada registro y sus destinatarios, hasta completar la programación de las veinticuatro horas.

De modo que, en su ADN, la TV contuvo el gen disciplinador que, mediante una violencia visual altamente sofisticada, atractiva y constante enmascaró el negocio de la industria del entretenimiento más alienante y temeraria del siglo, con la cosmética de la “cultura popular”.

El golpe

*Los espectáculos televisivos repletos de violencia no
producen aportes favorables ni positivos.
Quizá valga la pena plantearse que el medio se convierta
en un disuasivo de la violencia que impera en el mundo.*

Mauro Viale

A fin de la década del setenta, mientras que en el mundo se afianzaban los conglomerados informativos, en Argentina el Grupo Clarín apuntaló idéntico propósito con el respaldo de la última dictadura cívico-militar-eclesiástica. A manera de “retorno”, ofreció complicidad y silencio explícitos publicando tapas como las del 25 de marzo de 1976: “Total normalidad. Las Fuerzas Armadas ejercen el gobierno”.

La política de terror y exterminio desenvuelta por los genocidas produjo, entre otras consecuencias, la retracción de noticias, publicadas o por publicar, acerca de lo que estaba sucediendo, cuando no la autocensura por parte de los periodistas. Ocasionalmente, el diario *Buenos Aires Herald* fue una excepción. En el caso de la TV y la radio, la única fue Radio Colonia, emisora uruguaya dirigida entonces por Ariel Delgado.

Sin embargo, a diferencia de la radio, la TV –cuya presencia en los hogares de la clase media planetaria se había generalizado en las décadas de 1950 y 1960– replicó la vocación antidemocrática y mercantil con la que había sido concebida en los Estados Unidos. Acompañando a una sociedad que, de a poco, era ganada por la fascinación del espectáculo, la televisión se caracterizó por restringir su agenda informativa, replicar formatos y acrecentar la manipulación de las audiencias.

En la segunda mitad del siglo XX (herida por los golpes militares, la proscripción del peronismo y el exilio de Juan Domingo Perón, los fusilamientos de José León Suárez, la Masacre de Trelew y la violencia estatal creciente contaminando, incluso, gobiernos democráticos), la historia y la realidad nacionales quedarían en el fuera de campo de la pantalla televisiva local.

Mientras tanto, el cine encontró las estrategias de producción y distribución que, aún en condiciones de clandestinidad, permitieron realizar títulos como *La hora de los hornos* (Pino Solanas y Octavio Getino, 1968), *Alianza para el progreso* (Julio Ludueña, 1971), *Los traidores* (Raymundo Gleyzer, 1972), *Operación Masacre* (Jorge Cedrón, 1973), todos ellos fuente de debates intelectuales y de militancia popular.

En 1976, ya en el poder, las Fuerzas Armadas se repartieron los canales. La intervención conjunta levantó programas, prohibió actores y actrices, rescindió contratos a guionistas. Entre otras estrategias de censura, los militares –a cargo de la totalidad del sistema de medios, incluido el Comité Federal de Radiodifusión (COMFER)– inventaron la figura del “asesor literario” para designar lectores cuya función era leer *entrelíneas* los libretos de ficción, los humorísticos y hasta las listas de invitados antes de grabar o enviar un ciclo al aire.

En Télam se generaron las campañas institucionales de la dictadura que ocuparon la pantalla en esos años. “Unámonos y no seremos bocado de la subversión”, “Argentina trabaja y avanza”, “Yo a la facultad vengo a estudiar”, “Los argentinos somos derechos y humanos”, “Argentinos a vencer” fueron algunos de los eslóganes que quedaron grabados en la memoria colectiva de los espectadores.

El panorama cinematográfico no fue más favorable (Getino, 1998). Se congeló el Proyecto de Ley de Cine. Cesó la actividad gremial. Fueron censuradas o prohibidas películas, en ocasiones, ya aprobadas. Se redujeron los subsidios y, en consecuencia, las películas producidas (dieciséis en 1976, quince en 1977). Entre 1976 y 1978 no se concretaron proyectos de relevancia cultural.

Realismo capitalista

*El problema de la crisis de los medios va más allá
de sus repercusiones
en las posibilidades creativas de la televisión o el cine:
afecta a todas y cada una de las personas que vivimos en
este planeta.*
Peter Watkins

Cuando Ricardo Alfonsín asumió la presidencia, el Grupo Clarín ya poseía poder de fuego contra la gobernabilidad de cualquier gobierno indócil a sus intereses. Así consolidado, el monopolio ponía en jaque el presente y el futuro de los gobiernos democráticos.

Mientras tanto, en el resto del mundo el neoliberalismo a lo Margaret Thatcher y Ronald Reagan desenvolvía una nueva matriz económica y cultural que la televisión planetaria se encargó de glorificar y difundir. Especialmente tras la caída del Muro de Berlín.

El “realismo capitalista” (Fisher, 2016), que había debutado a la par de la democracia alfonsinista, una década después exhibiría su versión criolla, nacional y popular. Entonces, el “1 a 1” se convirtió en el mascarón de proa de la muy aplaudida “democratización” de los medios de producción audiovisual. En verdad, la tal “democratización” no fue otra cosa que la posibilidad (para productores, pymes y cooperativas, canales de TV) de adquirir, actualizar y/o ampliar el equipamiento de filmación, grabación y edición.

A partir de allí, las productoras “independientes” empezaron a poblar la pantalla avivando la competencia entre canales: se estrenaron ficciones diarias en horario central, ficciones unitarias en la “segunda noche”, shows nocturnos de (dudoso) entretenimiento. Sin embargo, Pol-ka, Ideas del Sur, Cuatro Cabezas, Promofilm no cambiaron lo que no debía ser cambiado: ni la “monoforma” ni el “reloj universal”. Aun así, elevaron los estándares de realización y posproducción con la reunión de equipos de profesionales procedentes del cine, el desarrollo del sistema de doble unidad de grabación (en exterior y en estudio), la paulatina migración a la tecnología digital. Hubo, sin dudas, renovación generacional en los elencos aunque se mantuvieron e incorporaron algunas *vacas sagradas* de la actuación, que garantizaban niveles considerables de rating.

Con “la restauración de la democracia” y el progresivo levantamiento de la censura, la producción cinematográfica comenzó una época de reanimación. Sin embargo, así como la vida social se vio atravesada por el “modelo neoliberal”, la producción cultural fue afectada por viejos/nuevos dilemas: asumir la preservación de la memoria o anticiparse al futuro mediante la profundización de la aventura formal; recuperar el valor simbólico del cuerpo abolido por el régimen militar o sumergirse en la abstracción existencial; reavivar la industria del entretenimiento o apostar al cine artístico.

A un costado de la considerable producción de basura audiovisual, los dos acontecimientos relevantes y convergentes del período fueron (son) la prosperidad del cine documental de autor (basta revisar las experiencias de los colectivos Cine-Testimonio y Cine-Ojo) y el fenómeno denominado “nuevo cine argentino”.

A contramano de la inapetencia por el debate, la dinámica histórica enfrentó a realizadores y productores a una polémica que vale la pena reproducir. Fue a raíz de la crisis económica de 1999 y, sobre todo, como consecuencia de la necesidad de hacer visibles las nuevas maneras de manifestar puestas en práctica por trabajadores y desocupados, que asoman los primeros síntomas de lo que sería un fenomenal movimiento de *documentalistas urgentes*.

Unos años antes que eso, el estreno del film colectivo *Historias breves* fue consensuado como un suceso bisagra:

En 1995, un año después de haberse promulgado la Ley de Cine, Argentina -al menos en lo cinematográfico- era otro país: se triplicaron los estrenos nacionales respecto del año anterior y la afluencia de espectadores a esos estrenos se multiplicó casi por siete. Parte de ese gran salto se debió a la aparición de “blockbusters” nacionales como *Caballos Salvajes* de Marcelo Piñeyro, pero más allá (por debajo) de aquellos fogonazos, un profundo recambio en las propuestas del cine local comenzaba a asomar, sin nombre ni forma clara aún. Aquél fue el año de estreno de la ópera prima de Ana Poliak *¡Qué vivan los crotos!* (1990) y la de Ciro Cappellari *Hijo del río* (1991), pero sobre todo fue el año de las primeras *Historias breves*, que incluyeron trabajos de Bruno Stagnaro, Adrián Caetano, Lucrecia Martel, Daniel Burman, Ulises Rosell, Andrés Tambornino y Sandra Gugliotta, todos nombres que pocos años más tarde gravitarían en lo que nadie dudó en llamar “nuevo cine argentino” (Peña, 2003).

En crisis

La imagen se ha convertido en el arma más poderosa que tiene el sistema para subjetivar e imponer su proyecto en nuestras cabezas, se trata entonces de convertirla en un arma de resistencia.

Cine Insurgente

El primer aspecto sobresaliente de los nuevos grupos de cine documental fue la voluntad explícita de ser testigos y protagonistas de la realidad: poner la cámara al servicio de la revuelta histórica, intervenir la secuencia de lo real como agentes del cambio social y, de paso, transformar las condiciones de producción y exhibición de sus películas. En este sentido, se situaron en la tradición de Fernando Birri y de Raymundo Gleyzer.

En el territorio de la ficción, filmes como *Buenos Aires viceversa* (Alejandro Agresti, 1997), *Pizza, birra, faso* (Bruno Stagnaro y Adrián Caetano, 1998), *Mundo grúa* (Pablo Trapero, 1999), *Silvia Pietro* (Martín Rejtman, 1999), *76 89 03* (Cristian Bernard y Flavio Nardini, 2000), *El asadito* (Gustavo Postiglione, 2000), la primera filmografía de Raúl Perrone y tantas más, eludieron el revisionismo histórico para orientar en alguno de sus personajes la mirada de cronista sobre el presente. Arriba de esa cartografía subjetiva (individualista), emergen otras historias en las que los personajes juegan en el campo de la exclusión social o la precarización laboral. Se trata de relatos en los que la única épica es la ausencia de héroes y heroínas afirmativas: los protagonistas son los que se cayeron del mapa.

En cuanto a los procedimientos formales, los cineastas se vieron obligados a alterar la textura visual, el color y la iluminación, la puesta de cámara, el diseño de planos y el montaje, a fin de crear una correspondencia en los niveles expresivos entre la trama argumental y la estética visual.

Desafiando el canon que durante décadas había atiborrado la pantalla de hombres y mujeres de bien y buen pasar, educados en la moral cristiana, el Nuevo Cine Argentino acabó con la ética en liquidación del *medio pelo* vernáculo y la demagogia de la corrección política. En estos filmes, la existencia (individual y colectiva) pierde la dimensión utópica al estrellarse contra una realidad amenazante que acecha a los personajes, pero también a los realizadores y a los espectadores.

En el terreno de la ficción televisiva, si *Pizza, birra, faso* y *La ciénaga* dataron la nueva forma de hacer cine, la TV no tardaría en tomar prestadas algunas de esas herramientas. Con dirección de Stagnaro, *Okupas* (2000) sacudió la pantalla al hacer foco en el universo marginal urbano y suburbano de un grupo de muchachos desposeídos. Narrada con cámara en mano, en escenarios y con iluminación naturales, con actores profesionales y otros que no lo eran, *Okupas* le dio entidad dramática a una comunidad de pibes que, hasta ese momento, solo había sido visible en la sección policial de los informativos o en el cine documental. *Okupas*, de alguna manera, dinamitó la General Paz.

Incógnitas

*¿Podría ser, entonces, que la imagen estuviera complotada
con la violencia sencillamente porque es un objeto
inseparablemente técnico, histórico y legal?*

Georges Didi-Huberman

Es otoño de 2023. Releo las descripciones precedentes y solo puedo imaginar preguntas. ¿Qué es hoy la TV? ¿Los segmentos informativos, las novelas turcas, los *panelismos* diurnos o los nocturnos más salvajes? ¿Sobrevive algo de la “monoforma” en esos programas tras ser descuartizados y puestos a rebotar en las redes mediáticas? ¿Cómo impactan esos formatos, así fragmentados, en la configuración de lo que llamábamos “opinión pública”? ¿Mitigan o agravan la manipulación de las audiencias?

¿Ensanchan o degradan la vida democrática? ¿Pasa por esas pantallas algo de “la verdad” del “mundo real”? ¿Es metabolizable la violencia simbólica que implican esas maniobras?

Las preguntas alcanzan a los modos de mirar (diversificados y/o deconstruidos en múltiples dispositivos) y a las prácticas (producir, distribuir, consumir) derivadas de las plataformas que, desde hace unos años, proveen el servicio de streaming y producen “contenidos”. Las últimas (Amazon Prime Video, HULU, Apple TV, Paramount) con igual énfasis que las pioneras (HBO, Disney, Netflix) se ciñen a “guiones de hierro” que alteraron, una vez más, las estructuras de representación audiovisual en los formatos seriales, unitarios, documentales y de ficción. Claro que también impusieron nuevas reglas de juego para la realización, los oficios técnicos y la interpretación.

Ahora bien, en el caso específico del cine, la tecnología digital habilitó el salto hacia otro paradigma. La imagen matricial pone en crisis la ontología de la imagen cinematográfica al desmaterializar el vínculo inexorable (histórico) que el cine estableció con el “mundo real”. Entonces, ¿cuál es, ahora, la sustancia “realista” de la imagen digital?

La hibridación que resulta del cruce y superposición de estos fenómenos obligó a considerar una totalidad provisoria a la que los estudios académicos denominan “campo audiovisual”. No obstante, tanto la historia como la teoría (del cine y de la TV) fueron abordadas bajo una triple perspectiva: la dimensión artística (los modos de representación propios de cada uno), la industrial (el mercado y las instituciones que lo orbitan), la tecnológica (el conjunto de aparatos vinculados a la producción, emisión/exhibición, recepción).

Aun tratándose de un campo más amplio e indeterminado, la triple dimensión de análisis mantendrá su vigencia hasta tanto sea posible consensuar qué son, qué representan en el presente el cine y la TV, tanto para productores como para las audiencias. Finalmente, en el contexto de alta concentración económica, resta por reconfigurar el rol del Estado en el fomento, la producción, la distribución y la preservación del patrimonio audiovisual.

Referencias bibliográficas

- Fisher, M. (2016). *Realismo capitalista ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Getino, O. (1998). *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ciccus.
- Peña, F. et al. (2003). *Generaciones 60/90. Cine Argentino Independiente*. Buenos Aires: Malba Cine.
- Watkins, P. (2006). *Historia de una resistencia*. Buenos Aires: BAFICI.