

# La revolución silenciosa del audiovisual “doméstico”

## Prometeo camarógrafo



Pablo Gregui\*

A mediados de los años ochenta del siglo XX<sup>1</sup> comenzó una revolución silenciosa en el mundo audiovisual. Distintas empresas comenzaron a comercializar equipos que, a costos relativamente bajos, permitían tanto grabar como reproducir video en pantallas de TV. Las videogramadoras y las videocámaras (basadas en la tecnología de almacenamiento en cintas magnéticas) ampliaban así de manera exponencial el acceso a un tipo de producción que para entonces estaba altamente profesionalizada y concentrada en grandes empresas (estudios de cine y canales televisivos). Con poco dinero los espectadores de cine y TV le pudieron robar el “fuego a los dioses” para contar sus propias historias y así dar comienzo a una nueva era en la producción audiovisual.

El audiovisual “doméstico” trajo consigo un nuevo reparto del tiempo y un orden distinto en los roles clásicos de producción, autoría y contemplación. En términos de Jacques Rancière (2010, 2014) este nuevo *reparto de lo sensible* supuso también una distribución distinta de las *partes* en el ágora contemporánea, es decir un nuevo orden político, al menos en términos estéticos. Pero este nuevo orden no

\* Profesor adjunto del Taller de Edición y Taller de Producción y Realización Audiovisual IV, en la Licenciatura en Producción y Gestión Audiovisual de la UNPAZ.

1 Si bien uno de los primeros equipos que permitía grabar video de forma hogareña, el Portapak de Sony, salió al mercado en 1967, será recién en los años ochenta que este tipo de tecnología se populariza. A partir de 1985, y luego de una “guerra de formatos” entre Sony y JVC, esta última logra imponerse con su VHS en el mercado del video analógico doméstico fabricando videocámaras que lo utilizaban como soporte de bajo costo.

es un problema meramente estético, como claramente le cuestiona Jean-Louis Déotte (2012), sino que también es técnico. Es, ante todo, una transformación profunda en los roles que asumimos como ciudadanos. Como observa Boris Groys (2014), la división entre artistas y espectadores, la inferioridad numérica de los primeros frente al crecimiento de los segundos que caracterizó los albores del surgimiento de las instituciones modernas, encontrará en el siglo XXI un momento de inflexión; siendo más las personas con acceso a tecnologías y conocimientos necesarios para producir imágenes que en tiempos anteriores. Esto lleva a que cualquiera que quiera “interactuar en el ágora contemporánea deba crear una persona pública e individualizable que sea relevante no solo para las élites políticas y culturales” (Grozy, 2014: 14). Este giro hacia la Poética que señala el autor, es decir, hacia el análisis de las condiciones de la producción por sobre las determinaciones del consumo propia de la *actitud estética contemplativa*, concuerda con distintas consideraciones y conceptos que, desde otros campos de conocimiento, se venían proponiendo para analizar las transformaciones del sistema capitalista hacia finales del siglo XX y comienzos de este. Nos referimos al término *prosumidor* formulado originalmente por Alvin Toffler (1981) y que luego sería retomado y “canonizado” por Henry Jenkins (2003) en su trabajo sobre la convergencia tecnológica.

Cabe aclarar que los cambios económicos y culturales que supuso el audiovisual doméstico no fueron instantáneos ni evidentes, pero hoy podemos observar su impacto sobre la escena actual de producción audiovisual. Es por ello que la cara oculta de la luna del audiovisual contemporáneo habrá que rastreiarla allí, en las resoluciones técnicas que permitieron a más y más sujetos “volverse públicos”, paradójicamente, al dejar de ser “simplemente” espectadores al asumirse protagonistas de las nuevas formas de producción.

## Ojos de videotape

Con la creación del cinematógrafo de los hermanos Lumière surge un concepto de público, una organización del trabajo (una industria con obreros y empresarios) y un sistema de representación de la vida y la historia; en términos de Jean-Louis Déotte (2013), un *aparato* desde donde se narra la *época*. Un siglo después las videocámaras y videograbadoras también entraron en una serie de actores y nuevas prácticas con las cuales narrar su época, y que hoy fácilmente reconocemos en el audiovisual que consumimos en redes sociales (RRSS). Dichas prácticas se pueden observar como un proceso de tensiones u oscilaciones entre el registro espontáneo y trivial de la vida cotidiana y la incorporación de procedimientos canónicos propios de modelos narrativos precedentes (cine y televisión). Por otra parte, con el videotape se inauguró una práctica relativamente novedosa de “archivismo” y con ello se generó una crisis en el sistema de regulaciones de la propiedad intelectual. Al grabar y remezclar fragmentos de piezas audiovisuales emitidas en TV o distribuidas en forma de video de alquiler, los consumidores asumieron nuevos roles, tanto como curadores de contenidos, como productores de sus propios relatos audiovisuales. El concepto de “público pasivo” entró en crisis permitiendo que nuevos creadores amateurs exploren estéticas y narrativas originales. La “punta del iceberg” de esta revolución cultural silenciosa se la puede observar en la intromisión o apropiaciones de dichas estéticas y narrati-

vas por parte de los sistemas hegemónicos de producción y distribución de contenidos audiovisuales. Dos ejemplos ilustran este punto.

Uno. En 1999 se estrenó *The Blair Witch Project*, de Daniel Myrick y Eduardo Sánchez. La película se presentaba como un film de terror realizado con “material hallado”. Tanto técnica como narrativamente el registro se asemejaba notoriamente al “típico” video doméstico. El impacto de la película fue indiscutible, inaugurando una nueva estética cinematográfica dentro del género de terror.

Dos. En 1998 a medianoche la señal televisiva América TV transmitió un ciclo diario increíblemente disruptivo y premonitorio de lo que luego sucedería en RRSS; dicho ciclo se llamó Televisión Abierta. Cada programa duraba media hora y estaba compuesto de una serie de videos cortos de un minuto aproximado, sin edición ni relación entre sí, salvo una locución en off que los presentaba. Lo disruptivo de la propuesta era que, si bien la cámara y su operador eran provistos por la empresa productora (a cargo de Mariano Cohn y Gastón Duprat), los protagonistas eran personas “ordinarias” que buscaban mostrar sus talentos, hacer denuncias y proclamas o simplemente presentarse ante el público televisivo. El ciclo tuvo relativo éxito aunque no llegó a ser rentable y pocos meses después se interrumpió su transmisión. Más allá de las polémicas y debates que se abrieron con este ciclo –quizás la “punta de lanza” para el desembarco de los *reality shows* en la televisión local– es interesante analizar cómo se empieza a visualizar un tipo de práctica que más adelante encontraremos en las plataformas audiovisuales digitales como YouTube, TikTok, etc.

En ambos ejemplos, y en tantos más, podemos observar cómo estas propuestas audiovisuales poco se ajustaban a las formas canónicas del cine o la televisión. La materialidad de las imágenes, la organización del trabajo, los supuestos preestéticos desde donde se posicionan los espectadores, en definitiva el *medium* al que refiere Déotte (2012), habrá que rastrearlos por fuera de los sistemas audiovisuales precedentes.

## La revolución triunfante

Resulta difícil estudiar el desarrollo de formas narrativas y estéticas propias del audiovisual doméstico en sus comienzos, justamente por su condición de visualización privada. Las mezclas de archivos “extraídos” del *broadcasting*, las grabaciones de eventos y situaciones cotidianas, y otros tantos productos de una memoria audiovisual ordinaria, se pierden en pilas abandonadas de VHS, MiniDV, DVD y tantos otros artefactos con los que la industria electrónica saturó el mercado hacia fines del siglo XX y comienzos de este. Deberemos esperar la aparición de plataformas como YouTube para que podamos armar un registro y análisis más sistemático. Esto básicamente porque estas plataformas/RRSS permitieron que todo ese cúmulo de producción amateur encontrará un modelo de visionado público/individual que salte la barrera de lo privado.

Con las plataformas de distribución de contenidos audiovisuales en base a la tecnología TCP/IP se configura un nuevo sistema sociotécnico; con toda una nueva serie de actores relevantes, problemas y

soluciones artefactuales. En los comienzos de este nuevo sistema se incorporaron distintos artefactos arquetípicos, como por ejemplo la videocámara digital que aún utiliza soporte de cinta magnética o el aspecto de imagen 4/3 de la señal televisiva, y distintas prácticas que se habían iniciaron con el audiovisual doméstico como la apropiación y reedición de piezas de la industria audiovisual, o el registro espontáneo de situaciones cotidianas. A estos elementos técnicos y recursos simbólicos se sumaron las herramientas digitales como los softwares de edición no lineal, los celulares con cámaras, etc. y claro está una nueva definición de espectador. El público privado compuesto por familiares y amigos se volvió “anónimo” y masivo, y el tiempo y lugar de visionado no fue más organizado por la grilla televisiva y/o la cartelera cinematográfica.

Por otro lado, podemos observar que la forma clásica de organización del trabajo audiovisual va a tener poca incidencia en este nuevo sistema de producción, siendo el actor *prosumer* quien protagonizará la escena. Al punto tal que las casas productoras, los grandes estudios y las agencias de publicidad mantienen una relación paradójica con dicho sistema. Aunque sabemos de los esfuerzos que hacen para participar de las RRSS, el resultado no se corresponde con la capacidad gravitatoria que dichos actores tienen en sus sistemas de origen. La poca incidencia se debe, en parte, a que el modelo de negocio que allí reina nada tiene que ver con el que gobernó la industria audiovisual previamente. Lo paradójico es que, aunque estos actores se encuentran semiausentes en este tipo de producción –o si participan, lo hacen desde formas estéticas y procedimientos que no les son propios<sup>2</sup>– los prosumentores “nativos” recurren cada vez más a procedimientos clásicos para capturar el interés del público en estas pantallas nuevas. De forma similar a lo que sucedió con la aparición de la televisión, las formas estéticas y narrativas de las RRSS recuperan procedimientos propios del cine y la televisión, al mismo tiempo que proponen otros novedosos.

## Continuará...

Mientras algunas prácticas y resoluciones artefactuales se diluyen en el tiempo (alquiler de VHS y DVD, camcorders domésticas, etc.) es indudablemente que otros tantos sistemas sociotécnicos de producción y distribución audiovisual (cine, televisión, audiovisual en RRSS, etc.) conviven y convivirán por mucho más tiempo. El surgimiento de nuevos artefactos y prácticas culturales no invalidan los precedentes. La pregunta en todo caso es qué diálogos y disputas se establecen entre ellos y en última instancia cuál tiene mayor peso gravitatorio en cada momento histórico.

<sup>2</sup> Es frecuente ver actores y actrices de cine haciendo *trends* en TikTok, marcas comerciales que apelan al *storytelling* de influencers para poder colocar sus productos, o señales televisivas que presentando recorridos de su programación a manera de contenidos cortos, etcétera

## Referencias bibliográficas

- Déotte, J. (2012). *¿Qué es un aparato estético?* Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Déotte, J. (2013). *La época de los aparatos.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Groys, B. (2014). *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea.* Buenos Aires: Caja Negra.
- Jenkins, H. (2008). *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación.* Barcelona: Paidós.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado.* Buenos Aires: Manantial
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible: estética y política.* Buenos Aires: Prometeo libros.
- Toffler, A. (1980). *La tercera ola.* Bogotá: Plaza & Janes.