

El fin de la televisión

¿Cómo mirar la televisión?

¿Qué posibilidades existen para la subversión?

¿Cómo puede ser un programa políticamente correcto pero formalmente contrarrevolucionario?

El autor se acerca con mirada crítica a la televisión de libre acceso

de Estados Unidos y lo ilustra con algunos ejemplos.

GAS Y AGUA INCLUIDOS

Demos un paso atrás para mirar al televisor, apartémonos de la pantalla para pensar de forma limitada. Este movimiento hacia atrás elude una visión panorámica de la televisión-sujeto y conduce a una visión literal del televisor-objeto. Es la desventaja de enfrentarse a un sujeto que está bloqueado por el objeto que lo contiene, de manera que la voz de un actor de TV no es la voz de un actor; es el volumen de un altavoz electrónico.

Producida por cadenas y difundida por estaciones, la televisión viaja a través de ondas aéreas, circula a través de cables de cobre, y vuela al espacio para rebotar contra los satélites. Una señal emitida puede ser estrecha (9 canales en el aire) o ancha (110 subterráneos). Al final están los receptores, el televisor y el televidente sentado frente a él. La corriente de señal televisada es controlada en casa por un interruptor que la apaga o la enciende, como un grifo en un barril. No se puede decir que ver la televisión sea como mirar el agua que sale de un grifo;

pero, al igual que el agua en las tuberías, la televisión es algo que está ya "ahí mismo". ¿Cómo, entonces, se ha convertido la televisión en un acontecimiento? ¿Cuándo ha aprendido el usuario de la televisión a dividir una señal continua en componentes discretos?

No es lo mismo programar una transmisión de la señal de imagen y sonido que distribuir un producto de imagen y sonido. Mientras el distribuidor de películas trata de atraer al público al teatro para una proyección (una cita con el espectador), el programador de televisión tiene siempre una audiencia potencial, ya colocada en su sitio, tan "ahí mismo" como la señal que se está enviando. Al programar hay que ajustarse a un horario, calcular la cantidad de señales que entran en las casas, de forma que el tiempo se convierte en una cuestión de coordinación. Un programa ha de asemejarse a un pico de la señal, diferenciarse como opción. El resultado es una forma de programación distinta según el contenido o el formato. Así tenemos el *reality show*, el magazín, la comedia de situación, el vídeo musical, el noticiero, la serie de acción, el programa deportivo... con programas de diverso contenido en un mismo canal (CBS) o un mismo formato de programa con variaciones (The Cooking Channel). Contenido, forma, estilo... son palabras resbaladizas que enmascaran una unidad básica, o estándar, de la técnica que abarca la edición, la escritura, la iluminación, el maquillaje, la grabación de sonido, la dirección. En una palabra (vaga pero certera): el profesionalismo.

Para evitar el riesgo de la interrupción, de que alguien apague el televisor, el programador anima al televidente a considerar la televisión como un principio sin fin. Un principio que puede ocurrir en cualquier momento. Los programas son concebidos de manera que cualquier espectador pueda sintonizar, comprender y disfrutar lo que está pasando sin perderse nada. Unidos por segmentos, repiten una idea de acuerdo con

las leyes de la inteligibilidad que disuelve la comunicación, la elaboración y la conclusión en una sola unidad. Cuando llega la publicidad se produce una pausa, o una oportunidad de correr al baño. Las pausas publicitarias, nexo de unión entre los diferentes programas, refrescan la pantalla. Permiten a la televisión autoanunciarse, diciendo lo que viene a continuación, actualizando su constante actividad. Podría resultar útil generalizar la señal de televisión hasta el punto de no poder distinguir un programa de otro, antes de tratar de comprender la materia de un solo programa de televisión.

TERRENO PÚBLICO EN PROPIEDAD PRIVADA

En el gobierno de Estados Unidos hay una Comisión de Comunicaciones Federales (F.C.C.) que regula la televisión del país. No es dueña de ella ni la organiza, más bien la conserva como bien nacional, vendiendo licencias y promulgando unas cuantas leyes para evitar excesos de orden moral (las películas de porno duro están prohibidas, y los pechos sólo pueden mostrarse en las televisiones por cable). Considerando, quizás un poco exageradamente, a la F.C.C. como el equivalente del Departamento de Parques Nacionales (un organismo gubernamental a cargo de bosques, lagos, cañones y montañas), podemos examinar el gran desierto de la televisión y comprender el espíritu de la idea que subyace en las leyes que estipulan un mínimo de canales de libre acceso. Sin embargo, en América, donde la palabra “público” no goza precisamente de gran estima, el mejor terreno (Broadcast TV) está fuera de alcance, y sólo un pequeño rincón del gran territorio de la TV por cable resulta accesible. El público tiene su terreno de juego, un pequeño camping cerca del lago, con toda la congestión y las limitaciones de tener que compartir ese espacio con todos los demás. En este canal, uno entre 100, con un límite de media hora para los programas normales, el pescador/productor de TV de libre acceso no puede evitar desviar la mirada hacia los otros canales (privados), rodeados de grandes mansiones, donde la pesca es presumiblemente mejor y las vistas más bellas. Es desde esta posición de donde algunos productores de TV de Libre Acceso deciden lanzar sus ataques contra la televisión, con la esperanza de subvertirla o de ofrecer una alternativa. Nuestra tarea no consiste en cuestionar la validez de operar fuera de este pequeño espacio. Eso tiene una solución simple, imposible: permitir al Libre Acceso que invada caótica/intermitentemente el espacio de todos los canales, eligiendo para ello un programa al azar. En su lugar, deberíamos examinar detenidamente lo que se está haciendo, ver cómo se sostiene la idea de la “película” política en la televisión de libre acceso. Las producciones que vamos a examinar son Concrete TV (un productor individual) y Paper Tiger TV (conocido colectivo que incluye a varios productores). Todos los programas han aparecido en Manhattan Neighborhood Network, un canal de libre acceso de Nueva York.

CONCRETE TV

El material, las imágenes de la pantalla, proviene de películas o programas ya existentes, y está montado de una manera diferente. Se trata de una estrategia de reapropiación, un intento de retratar los medios de comunicación en general; este episodio gira en torno a la violencia y el sexo, llevándolos un poco más allá, dejando a la televisión que hable por sí misma, a veces de modo estúpido, resaltando el objetivo de este espectáculo como una crítica no demasiado directa pero tampoco demasiado sutil. La tarea principal aquí es el montaje, una forma de montaje que primeramente reúne y selecciona imágenes, y después las yuxtapone. Puede haber un tiroteo y cadáveres extraídos de una película de acción, una chica en bikini bailando de una “película de serie B”, un culo azotado de una película porno, o una imagen fugaz de lencería sacada de un vídeo musical. Estas imágenes han sido elaboradas a partir de imágenes ya montadas, por lo que podrían considerarse extractos unidos entre sí. Se elige un extracto de un coche destrozado y se corta, y al lado se coloca otro coche destrozado que proviene de otra fuente. Los rápidos cortes desnudan a las fuentes de su contexto original, los extractos son reducidos a superficies en movimiento y composiciones gráficas (culo, pistola, sangre, explosión) que tropiezan con el siguiente extracto. Se edita como se ensamblan las vías de un tren de juguete, de manera estrictamente lineal, avanzando a un punto que es simplemente un bucle. Todo depende del punto de inicio y fin de un extracto, que trata de presentar tan pocas juntas como sea posible, reforzando así su carencia interna de juntas. TV líquida. ¿Montaje? Lo que una vez era fe en la construcción de la realidad a partir de fragmentos filmados (y recelo ante lo que la cámara recoge por sí sola), es ahora una fórmula perceptual, repetida infinitamente en un flujo rítmico, un zumbido puramente cinético. Entonces, ¿qué es lo realmente relevante aquí, si no hay nada que construir de un extracto a otro? La chispa se enciende en los puntos inicial y final, hay una expresión, “Ajá”, entre una imagen de Schwarzenegger diciendo “¡Mierda!” y otra imagen del mismo actor en una película diferente diciendo “¡Mal!”, y luego un tiroteo, una bandera ondea de vez en cuando con un extracto que dice, “detesto la violencia pero no me dejas otra alternativa”. Así, hemos descubierto que los medios de comunicación se hablan a sí mismos, que los extractos pueden saludarse unos a otros al pasar. Desprovistos de contexto pero no totalmente neutralizados, los extractos responden a su apropiación. Estas muestras de TV/medios de comunicación, con su adquirido refinamiento y su valor de producción, se saltan sus limitaciones, haciendo ver al espectador únicamente el procedimiento minuto a minuto, desenmascarando ese “trailer” demasiado largo que han elaborado, como diciendo, “esto es demasiado aburrido, sal de aquí y mira lo verdaderamente real en algún otro canal”. El último intento de culminar las metas de este programa es poner música a los extractos, “música oscura”

DEMOS **un paso** ATRÁS PARA
MIRAR AL TELEVISOR, APARTÉMONOS
DE LA PANTALLA PARA PENSAR DE
FORMA LIMITADA. ESTE **movimiento**
HACIA ATRÁS ELUDE UNA VISIÓN
panorámica DE LA TELEVISIÓN-SUJETO
Y CONDUCE A UNA VISIÓN LITERAL
DEL TELEVISOR-OBJETO.

como el tecno o el *death metal*, un intento de colorear imágenes de cadena de montaje con la rebelión de la cadena de montaje. Subversión de la televisión que acaba como un anuncio de cereales para el desayuno, donde el padre mojigato (Papa TV) y la hija punky (Concrete TV) pueden por lo menos aparcar sus diferencias para comer los mismos cereales en la misma mesa de la misma casa.

JOAN DOES DYNASTY
(PAPER TIGER TV)

La televisión no sale muy bien parada en las conversaciones de la gente. Se la ve con aversión, es criticada, censurada —es un enemigo sobre el que cualquiera puede sentirse superior, un chivo expiatorio—. Es una forma de abordar el tema a la ligera, de adoptar una postura fácil ante ella, porque, como todo el mundo sabe, somos más listos que la televisión. Y subvertir la televisión resulta una tarea fácil, porque tu inteligencia va a dominar automáticamente a ese estúpido enemigo. Joan Braderman, la productora de este programa (hecho en los ochenta), llama “teoría de la resistencia” a este ejercicio rutinario. Ella aplica esta rutina a la vieja y popular serie de televisión *Dinastía*, proponiéndose poner al descubierto el funcionamiento de esta serie, cómo actúa sobre el espectador, etcétera. Esta acción pretende definirse como análisis, pero se presenta como una teoría de la resistencia. Joan no cuenta, en realidad, bromas o historias humorísticas, ella prefiere comentar escenas de *Dinastía*, llenando la banda sonora de adjetivos y jerga, convirtiendo “apartamentos mejores que el tuyo” en “extraterrestres vestidos para matar”, todo ello al servicio de la “deconstrucción”. Es una manera de hablar sobre la televisión con un grupo de amigos que se reúne cada semana para ver el programa que les encanta hasta el punto del odiarlo, confirmando sus teorías y gustos preconcebidos. Lo que resulta de ello no es tanto una “interpretación” como el anuncio de un punto de vista. Los extractos son objeto de broma y aparecen distorsionados, de forma que parezcan estúpidos, risibles, una forma de manipulación de las imágenes mecánica y obvia, un vehículo para la risa. Joan ha sobrepuesto su propia imagen sobre estas imágenes. Sonriendo abierta y triunfalmente, pisándolas, ridiculizándolas, demostrando que lleva la delantera. Ahora que ese programa televisivo ha sido objeto de burla, ¿cómo revela eso su modo de funcionamiento? *Joan does Dynasty* demuestra cómo la televisión, ese estúpido colonizador de nuestras mentes, puede “hacerse” de forma interactiva.

“LA GUERRA EN EL FRENTE DOMÉSTICO”, PARTE 10 DEL PROYECTO DE TELEVISIÓN CRISIS DEL GOLFO (PAPER TIGER TV)
Tras la televisión subyace la creencia de que la información es una fuerza o un poder que puede tener a la sociedad bajo su control o elevar su conciencia. De cualquiera de las maneras, se supone que la información se comunica (repite y aprende) cuando se desmenuza en hechos, declaraciones e instrucciones. Para un ordenador es muy simple, la información es una serie de órdenes, un programa. Con los seres humanos, sin embargo, la información de la televisión nunca es directa, está siempre mediatizada, mezclando la experiencia y las respuestas emocionales con todo lo que se transmite. Si la televisión es un poder básico, el centro sobre el que gravita no es la información, sino el entretenimiento. La televisión funciona a base de mantener a la gente ocupada, de llenar sus ojos. Tras cuatro horas de televisión, uno no puede ver nada más, ninguna otra categoría de imágenes, ninguna otra iluminación, ningún otro cuerpo más que los que han aparecido en la pantalla. El espectador ha sido inmovilizado en un espacio visual, una segunda realidad que atrae la pantalla hacia los ojos, sin alterar la forma de pensar del televidente pero vaciando la habitación de pensamiento. Mientras se ve la televisión, todo lo que no resulte televisivo turba al formato, y parece banal, perturbador y difícil. Una imagen fija, una idea lenta, un sonido erróneo. Informar al público, he ahí el sueño y la pesadilla de la televisión.

La Guerra del Golfo inspiró el Proyecto de Televisión Crisis del Golfo. Lo condujo a un conflicto limitado. La batalla era desigual, especialmente desde que la Guerra del Golfo televisiva eligió el campo de batalla (la opinión pública) y las armas (la información). La “Guerra en el frente doméstico” se inicia con la imagen de una chabola situada en un solar abandonado de una ciudad, que luce la palabra *home* pintada en uno de los lados del tejado inclinado. La banda sonora empieza emitiendo música pop, y luego aparecen los títulos electrónicos: trabajos, sanidad, vivienda, educación, libertad, justicia... Más música, imágenes fugaces de una marcha contra la guerra en la capital. Nos dicen que algo pasa, un movimiento. Acto seguido, el programa emplea una serie de *bites*. Los *bites* son una forma de montaje, desconfianza hacia la realidad, impaciencia ante el proceso discursivo y el tiempo que requiere, un modo de cortar el discurso en declaraciones concretas que transmiten la impresión de una sola voz, independientemente del número de personas que estén hablando. Una persona puede decir, “¡Estamos haciendo historia!”, y otra, “¡Debemos paralizar la inversión en la maquinaria de guerra!”, otro pregunta, “¿Cuándo le vamos a declarar la guerra a la pobreza?” y otro se queja de que “los medios de comunicación nos alimentan con pequeñas cucharadas de información”. Estamos siendo testigos de un efecto de movimiento, una especie de manipulación o manufactura

LAS pausas publicitarias, NEXO DE UNIÓN ENTRE LOS DIFERENTES PROGRAMAS, REFRESCAN LA PANTALLA. PERMITEN A LA TELEVISIÓN AUTOANUNCIARSE, **actualizando** SU CONSTANTE ACTIVIDAD. PODRÍA RESULTAR ÚTIL GENERALIZAR LA SEÑAL DE TELEVISIÓN HASTA EL PUNTO DE NO PODER **distinguir un programa** DE OTRO, ANTES DE TRATAR DE COMPRENDER LA MATERIA DE UN SOLO PROGRAMA DE TELEVISIÓN.

que, aun con las mejores intenciones, está fatal. A lo largo de 28 minutos, este episodio del Proyecto de Televisión Crisis del Golfo trata de construir una imagen de resistencia cargada de asuntos de interés. Los asuntos se tratan con otra forma de reduccionismo, creándose titulares tan carentes de sentido como supuestamente claros, destruyendo el peso (la complejidad) de un tema, sea éste el sida, la inmigración ilegal o el trabajo basura. Es una desafortunada estrategia de guerra que busca la autoinmolación. Podría haberse resuelto con otra clase de montaje, el montaje que permite que dos tomas, dos ideas, se ponderen al mismo tiempo. Podría haber tomado una muestra fugaz del *Black Women's Speakout of March 10* ("El Movimiento en favor de las Mujeres Negras del 10 de Marzo") y haberlo reconstituido, dejando que su sonido invadiera la imagen de, por ejemplo, un general de la ONU informando a la prensa, ralentizando la imagen, persitiendo, tratando de articularse. Por desgracia, la tarea de informar impidió que este episodio del Proyecto de Televisión Crisis del Golfo fuera otra cosa que una parte del más amplio programa de televisión de la Guerra del Golfo.

HERB SCHILLER LEE EL
NEW YORK TIMES, N°1:
EL MECANISMO DE DIRECCIÓN
DE LA CLASE DIRIGENTE
(PAPER TIGER TV)

Un telón de fondo pintado de rosa, una silla amarilla, un hombre, Herb Schiller, que ha preparado algo para la cámara: elementos de un programa que adopta la forma de una retransmisión en directo desde el estudio. Una mujer sentada en un escritorio presenta los primeros minutos. Se dirige a la cámara, leyendo su texto escrito en hojas de papel, dando estadísticas sobre la dirección del *New York Times* y de las propiedades relacionadas con él (industria editorial, televisión, radio). El escenario está listo para

que Herb Schiller dé comienzo a su actuación. Expone el proyecto cuidadosamente ("esto es lo que tratamos de hacer"), y ofrece una teoría del *Times* como guía orientativa para la clase dirigente. Herb utiliza los términos con precaución al definir la clase dirigente (los que más dinero tienen, los que mayor actividad desarrollan en la economía americana) y el sistema de orientación (estableciendo la tendencia para otras coberturas de noticias, el *Times* se autodefine como "periódico documento"). Lo único que hace es hablar, y la cámara le presta atención. No hay casi ninguna otra imagen: algunos desafortunados momentos durante un intermedio, un poco de música asociada a fotos fijas, una especie de fugaz "proyecto artístico" que bien podría haberse sustituido por algo parecido al último plano del programa: un zoom, que se abre lentamente, de la cara de un hombre del Sur de Asia enmarcada en el quiosco donde trabaja. Mientras Schiller ofrece su análisis, nos damos cuenta de algo: este hombre respira, se aclara la garganta, igual que un ser humano. Tal transparencia va en contra de la ilusión de espontaneidad y economía impaciente propias del típico programa de televisión. Y cuando se inserta una imagen del periódico, es para ilustrar un razonamiento, no a manera de corte para separar o condensar el discurso. A este orador se le ha permitido hablar, y él es precavido y paciente con lo que dice, ocupa de modo efectivo media hora de TV, dándole la vuelta al típico formato del busto parlante, una boca móvil que rumia las palabras entre imágenes.

LOS CONTROLES EN EL PLATÓ
"El gran error del cine "político" fue haber creído siempre que de alguna manera se dirigía a los sordos, cuando de hecho se estaba dirigiendo a gente embarcada en un proceso de pérdida de vista".

Jean-Pierre Gorin hizo la afirmación anterior en el contexto de su interés por volver a algunas de las propiedades "clásicas" del cine, aun cuando el cine mismo estuviera debilitado. Funciona de otro modo, evocando la insistencia de Benjamin en la "técnica de lo políticamente correcto" como la cosa que emite ideología en la dirección correcta. Hoy en día, la cuestión de la imagen en movimiento de naturaleza política, las cuestiones acerca de su técnica y enfoque se ven de forma un poco más precisa, al plantearse dentro del flujo de la señal de televisión, preguntándose qué efecto tiene dicha señal sobre los ojos, cómo esa señal, en su necesidad de resultar entretenida, ha de crear una audiencia cautivada.

Lo que separaba al espectáculo de libre acceso de Herb Schiller de los restantes examinados aquí era su orientación como un programa político que puede trepar por la piel de la programación de televisión existente y alterarla con deslices, errores y desvíos, distorsionando el fluir sereno de la señal. Su propósito no era competir, o ser mejor que la televisión. Comprendió que la clave de la política de trabajar en televisión reside en trabajar sobre el espectador, no para motivar o vender, sino para volver a establecer el vínculo entre el cerebro y los ojos. El Libre Acceso, aun siendo pobre, ofrece cierto espacio para trabajar en contra de la televisión. La tentación consiste en considerarlo como una oportunidad de informar al público. Aprender sobre un tema significa más que informar, requiere aprender a enfocar un tema. El trabajo a realizar va más allá de instar al espectador a cambiar de canal, de las noticias de la noche a Paper Tiger TV, mediante el más sutil pero preciso de los controles: reajustando los ojos pegados a la pantalla. ■

ANTEK WALZCAK es editor de la revista *Made in USA* publicada por Bernadette Corporation y colaborador de *Purple Prose*. Vive en Nueva York.

El Libre Acceso, AUN SIENDO POBRE, OFRECE CIERTO ESPACIO PARA TRABAJAR EN CONTRA DE LA TELEVISIÓN.

LA TENTACIÓN CONSISTE EN CONSIDERARLO COMO UNA OPORTUNIDAD DE **informar al público**.

APRENDER SOBRE UN TEMA SIGNIFICA MÁS QUE INFORMAR, REQUIERE APRENDER A ENFOCAR UN TEMA. EL TRABAJO A REALIZAR VA MÁS ALLÁ DE INSTAR AL ESPECTADOR A **cambiar de canal**, DE LAS NOTICIAS DE LA NOCHE

A PAPER TIGER TV, MEDIANTE EL MÁS SUTIL PERO PRECISO DE LOS CONTROLES:

REAJUSTANDO LOS **ojos pegados** A LA PANTALLA.