

Intelectuales y televisión: historia de una relación.

Mirta Varela*

En las últimas décadas, la relación de los intelectuales y la televisión ha dado lugar a numerosas y diversas intervenciones. Desde Bourdieu hasta Sartori, la constatación de que la vida política estaba atravesada por la videopolítica, despertó el interés de los intelectuales que, entretanto, descubrieron que su propia condición de intelectuales no era ajena a la construcción que de ellos hacían los medios de comunicación. Lo cual suscita no pocos problemas para el análisis de dos términos que, de por sí, ya resultaban problemáticos. Este artículo pretende sortear la indagación teórica para apuntar, en cambio, a la reconstrucción de este discurso que, si bien no emerge junto con el medio, acompaña sus transformaciones. En la Argentina, este capítulo de historia intelectual nos lleva al momento de emergencia de los estudios dedicados a los medios de comunicación. De manera que la televisión argentina –que nace justo en la mitad del siglo veinte- se consolida, construye su audiencia y se vuelve hegemónica, en forma contemporánea a la conformación de un campo de estudios en comunicación y cultura. De allí que proponemos la reconstrucción histórica de la relación que los intelectuales han mantenido con la televisión como un recorrido privilegiado para el análisis de la constitución de ese campo. En otros términos, podríamos decir que la televisión se vuelve social, cultural y políticamente visible, al mismo tiempo que el discurso sobre los medios de comunicación adquiere una relativa autonomía en la intersección de diversas disciplinas y teorías. Los intelectuales de las décadas del sesenta y setenta asistieron al ciclo completo de incorporación de la televisión, desde su momento de emergencia hasta su expansión social. Si en la actualidad, este proceso ha sido palpable para nosotros a través de Internet, en el momento de conformación del campo de estudios en comunicación, la innovación técnica que funcionó como referencia contemporánea, fue la televisión. Asimismo, la década del ochenta, que fue una etapa crucial para el debate sobre medios de comunicación en la Argentina, puede pensarse, también, como el momento de institucionalización de los estudios en comunicación. Y la televisión fue el medio elegido como eje de los debates que atravesaron esa década. Su público, sus géneros más

* Investigadora del CONICET – Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional de Quilmes.

tradicionales que estaban siendo renovados (como es el caso de la telenovela) o aquellos que se presentaban como emergentes (como en el caso del videoclip) fueron los objetos privilegiados de análisis.

De manera que entre fines de la década del sesenta y fines de la década del ochenta es posible reconstruir un arco que culmina con una suerte de institucionalización de la comunicación como campo de estudios (aunque difícilmente podría considerarse, aun hoy, como autónomo). En este punto se vuelve necesario explicar que la televisión se inicia en la Argentina bastante tiempo antes. La primera transmisión pública de canal 7 es de 1951 y se produce sin excesivo júbilo. El gobierno peronista decide instalar un canal de televisión al que le asigna una función mixta de canal público y de entretenimiento, en una fórmula que dejaría sus huellas en la televisión argentina hasta la actualidad. Al mismo tiempo, el derrocamiento de Perón en 1955 encuentra a la televisión en un estado de desarrollo aún muy incipiente, de manera que no va a ser el gobierno que la instaló quien obtenga rédito político con ella. Durante la década del sesenta, luego de las licitaciones de los primeros canales privados en 1958, se va a producir la verdadera expansión de la televisión en la Argentina. Con esto quiero decir que sólo entonces se vuelve un verdadero medio de masas: se expande territorialmente a través de la apertura de canales en el interior del país, multiplica la cantidad de aparatos receptores y, fundamentalmente, consigue un lenguaje propio, una estética y un sistema de estrellas. Lo cual le va a permitir imponer un conjunto de imágenes: la moda, los giros lingüísticos, las nuevas costumbres van a ocupar un lugar relevante en su pantalla. En este proceso de dos décadas, la televisión habrá conformado un verdadero público de masas y una estética hegemónica, no sin antes haber convertido la técnica televisiva en lenguaje, un objeto de interés artístico en blanco de denuncia ideológica y un emprendimiento del Estado en una empresa con capitales multinacionales.¹

En consecuencia, los intelectuales –que no se habían pronunciado tempranamente sobre la televisión- ya no pueden soslayar su presencia y el modo en que se había rechazado o, en menor medida, utilizado hasta entonces, se ve radicalmente transformado por este reposicionamiento. Se trata de un período de cambios profundos en la sociedad y la cultura en la Argentina, donde la televisión se vuelve la fachada de modernización más visible para el público de masas y, en consecuencia, un objeto que era necesario transformar o

¹ Para un análisis detallado de este proceso remito a lo dicho en *La televisión criolla. Desde sus comienzos hasta la llegada del hombre a la Luna (1951-1969)*, Buenos Aires, EDHASA, 2005.

enfrentar, pero que ya no podía ser ignorado. En ese contexto emerge y se consolida un discurso crítico del medio, que si bien traduce argumentos producidos a partir del desarrollo que la televisión había alcanzado en otras sociedades, también se inserta en las grietas políticas que se estaban abriendo en el país. Desde el cuestionamiento económico a los capitales imperialistas que conformaban los consorcios ganadores de las licitaciones de los canales, hasta la publicidad pegajosa tomada como símbolo del consumo más banal y la estupidización del público de masas, la televisión se convertiría en blanco de los ataques de diferentes sectores provenientes del ámbito de la cultura demostrando, de esta manera, la visibilidad y el poder que había alcanzado.

En una lectura de las transformaciones de las ideas sobre la política, producidas por intelectuales y artistas durante el período 1943-1973, Beatriz Sarlo señala que las mismas podrían sintetizarse “en el pasaje de las soluciones reformistas a las propuestas revolucionarias”. Ese pasaje podría traducirse en una “progresiva pérdida de la especificidad de los discursos intelectuales en relación con ciertos grandes temas”² como la ciencia y la técnica, la literatura, las artes, la universidad o la iglesia, que se fueron disolviendo en la denuncia de las condiciones de producción y de circulación de la ciencia y el arte, en la teología de la liberación o en la factibilidad de la revolución. Esa disolución de la especificidad de los discursos en favor de la política coincide, por el contrario, con un período de construcción y consolidación de la especificidad del discurso televisivo.

Antecedentes: del ensayo a las ciencias sociales.

En el primer texto de síntesis sobre el campo de la comunicación en la Argentina, Jorge Rivera señala que sobre el filo de los cincuenta, los textos sobre la cultura popular, la sociedad de masas, las literaturas marginales y los nuevos medios tecnológicos son *La rebelión de las masas* de Ortega y Gasset, las colaboraciones de Francisco Ayala en la revista *Sur*, la *Sociología de la novela* de Roger Caillois, *Los ensayos críticos* de George Orwell, o *La cabeza de Goliath* de Ezequiel Martínez Estrada.³ Es decir, los ensayos interpretativos. La segunda mitad de la década, es un período de profundos cambios políticos y culturales en el país. A propósito, Silvia Sigal señala que “el primer lustro

² Sarlo, Beatriz, *La batalla de las ideas (1943-1973)*, Buenos Aires, Ariel, 2001: 14.

³ Rivera, Jorge, *La investigación sobre comunicación social en la Argentina*, Buenos Aires, Puntosur, 1987.

posperonista fue simultáneamente apertura a la modernización y crisis de la unidad forjada en el antiperonismo”,⁴ lo cual implica la complejización del campo y de sus relaciones con la política. La revista *Contorno* (1953-1959) dirigida por Ismael y David Viñas, es un espacio privilegiado para reconocer el clima intelectual de ese período en el que la revista *Sur* pierde hegemonía. En aquella, el peronismo parece estar muy presente como problema y referencia, al mismo tiempo que se intenta abrir el debate hacia una nueva izquierda y hacia un nuevo canon de la literatura argentina como expresión cultural central. La creación del CONICET en 1957, de EUDEBA en 1958, el aumento de la matrícula y de las dedicaciones exclusivas en la Universidad son datos ilustrativos respecto de la confianza depositada en esos años en la posibilidad de una Universidad científica, volcada a la investigación y en contacto con los centros internacionales que van a dejar su impronta en las dos carreras más “modernas” del período -Sociología y Psicología- que dejan huella, a su vez, en los medios de comunicación masivos. Los nuevos profesionales de las ciencias sociales tienen presencia continua en las revistas de gran circulación del período, empezando por *Primera Plana*, y su discurso impregna rápidamente los medios de comunicación, incluida la televisión. Sin embargo, los medios de comunicación no parecen haber ocupado un lugar importante entre los temas introducidos por la Universidad en esos años, a pesar de que la Carrera de Sociología lideró la renovación de las lecturas y presupuestos de investigación en las Ciencias Sociales.

Entiendo que un libro pionero en la utilización de la sociología empírica para el estudio de la cultura, fue el de Adolfo Prieto, *Sociología del público argentino* (1956) que, aunque no lleva a cabo una investigación *ad hoc*, se basa particularmente en una encuesta realizada por Gino Germani en 1943, tendiente a conocer las actividades culturales y deportivas en la Ciudad de Buenos Aires. El interés de Prieto está orientado centralmente al público literario y a los lectores de literatura argentina pero en su intento por pensar los mecanismos de acercamiento y difusión al público, introduce un capítulo sobre los medios de comunicación que, sintomáticamente, se llama “El libro asediado”. Allí, la televisión es considerada alternativamente como un “asedio” para el libro o como un instrumento que puede llegar a ponerse al servicio de la difusión de la literatura y de la ampliación de su público, aunque no se le reconoce ningún tipo de especificidad a su lenguaje. Prieto parte

⁴ Sigal, Silvia, *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, Buenos Aires, Puntosur, 1991.

de una idea estratificada del público donde la cultura concebida como espectáculo, por un lado, y la dificultad de los escritores e intelectuales para comprender esta “nueva” cultura, por otro, ha producido un divorcio entre los artistas y su público que se acerca a los “sucedáneos de la lectura”, esto es, “la radio, el cine, la televisión”.

En 1961, Regina Gibaja realiza un estudio sobre el público asistente a una exposición de pintura moderna en el Museo Nacional de Bellas Artes, donde indaga acerca del consumo televisivo. La investigación buscaba contribuir “a plantear los problemas de la cultura en la sociedad moderna y, específicamente, de la interacción de las formas de la cultura superior con las manifestaciones masivas” que se concebían en términos de “impacto”. En este caso, “una exploración en el campo de las comunicaciones de masas y de su impacto en los sectores cultos de la población de Buenos Aires”.⁵ En todo caso, podía suponerse en qué medida esa cultura valorada como “mediocre” podía “constituir un escalón positivo en el ascenso cultural de las clases menos educadas”.⁶ La encuesta indaga sobre la posesión del televisor, sobre el interés que el mismo representaba, sobre los hábitos de su uso (por ejemplo, si apagan el televisor cuando llegan amigos, si visitan a sus amigos para ver televisión, a lo que responde positivamente casi el 20 %). La televisión se presenta, de esta manera, como un objeto incorporado al universo de los medios pero con el que se mantiene una relación de extraña familiaridad, aunque ya se perciben ciertas tendencias, cuando se sospecha que el televisor puede permanecer prendido mientras se está con amigos. Sin embargo, el público de arte todavía consideraba oportuna la falta de interés en un televisor.

También en 1961, Jaime Rest, publica un artículo titulado “Situación del arte en la era tecnológica” que introduce una perspectiva diferente sobre la industria cultural y la cultura de masas. Rest, cuya formación provenía de la crítica literaria, resultaría un personaje fundamental para la introducción de una perspectiva sociológica de la literatura y para la ampliación de la concepción de lo literario hacia otras zonas discursivas. Su influencia sería notable en los intelectuales interesados en la cultura de masas con formación literaria, tanto en el grupo de intelectuales adscrito al peronismo -Aníbal Ford, Eduardo Romano y Jorge B. Rivera- como en la revista *Punto de Vista* y particularmente en las intervenciones de Beatriz Sarlo sobre estos temas, desde su aparición en 1978. En

⁵ Gibaja, Regina, 1964: 8:

⁶ Idem: 14.

“Situación del arte en la era tecnológica”, Rest entiende que el proceso de modernización acarreó un aspecto positivo de democratización en el acceso a los bienes culturales y de ampliación del tiempo de ocio para sectores que habían sido excluidos del acceso a esos bienes en otras etapas históricas. En ese contexto le interesan dos aspectos de las transformaciones del arte en la era tecnológica: la relación del arte y la sociedad, debido a la posibilidad de *difusión* del arte a públicos amplios por medios mecánicos, y la mudanza sufrida por el campo estético, en razón del impacto que el avance científico ocasionó en el quehacer artístico. Respecto de la televisión, le interesa sobre todo el primer aspecto, es decir, el alcance social de la difusión mecanizada ya que todavía no puede percibir (como apunta en el caso de la fotografía o la reproducción mecánica musical) modificaciones en la percepción atribuibles a la televisión. Se detiene, en cambio, en la reconfiguración de legitimaciones que impone, a través de un nuevo sistema de ídolos y temas que alimentan la conversación social, así como en el status atribuido a la posesión y renovación de los aparatos receptores y particularmente de la antena receptora:

[...] poseer un receptor de televisión o demostrar vasta erudición en lo tocante a las fraguadas intimidades de los animadores e intérpretes que aparecen en los programas televisados es, en los estratos populares, un sucedáneo de autoridad intelectual y de prosperidad material; en dicho sentido, tanto o más importante que adquirir un buen televisor es instalar la antena receptora más moderna, pues este adminículo se halla ubicado en la parte exterior de la casa y puede ser advertido por los otros miembros de la comunidad [...] ⁷

Rest oscila entre el interés que le despiertan las observaciones sociológicas de los autores norteamericanos contemporáneos y las observaciones estéticas que le impone su formación en literatura. En ese sentido, no sólo encuentra interés estético en el cine, sino también en los afiches, las historietas y apunta que podría llegar a haberlo en los teatros debido al interés de prestigiosos autores o directores, entre los que cita a Jean Renoir. Pero, al mismo tiempo, se muestra esperanzado en los efectos de una televisión volcada a la educación. El trabajo de Rest está plagado de observaciones interesantes, pero no llega a

⁷ Rest, 1961: 306.

superar la tensión teórica entre la atención a los cambios de percepción operados por los medios y una concepción instrumental de los mismos aunque es necesario decir que posiciones diferenciadas no formaban parte del horizonte en el cual se planteaban esos problemas entonces. Por otra parte, al trabajo de Rest no le suceden investigaciones o ensayos que retomen sus hipótesis inmediatamente y en la década del ochenta, se lo hará desde otros universos referenciales. Quienes se interesen por la televisión en los años que siguieron, lo harán movidos, principalmente, por preocupaciones políticas.

Al mismo tiempo, así como el campo de la “nueva izquierda intelectual en la Argentina” no se presentaba como un espacio homogéneo, según las palabras de Oscar Terán,⁸ el discurso crítico sobre la televisión, tampoco lo era. *La rosa blindada* publica una mesa redonda en 1965 titulada “¿Qué es la TV?”⁹ donde las preocupaciones se refieren a si la televisión permite hacer arte, si tiene un lenguaje propio, si es un medio de expresión o de difusión y fundamentalmente si se puede conjugar el arte con un gran negocio. En *Hoy en la Cultura*, Pedro Orgambide publica una nota titulada “La gran frustración” en el N° 8 de abril de 1963, donde la frustración refiere a aquella de los artistas que tienen que hacer publicidad, fotonovelas o novelitas rosa para hacer dinero. A esta nota le sucede una polémica que dura varios números donde la actitud que debe adoptar el intelectual y el artista frente a los medios de comunicación, se convierte en eje del debate. En otros términos, la disyuntiva entre “apocalípticos e integrados” recorre estas polémicas cuyo eje no es la televisión sino el intelectual o el artista.

Al mismo tiempo que el campo cultural se vuelve más complejo, las lecturas que servían como insumo para el discurso sobre la televisión, tampoco eran las mismas. El cambio de lecturas del cincuenta al sesenta está relacionado con la incorporación de disciplinas y teorías cercanas al campo de la comunicación (la Mass Communication Research, la Semiología y el Estructuralismo) así como a la valoración del trabajo empírico ligado a la expansión de las Ciencias sociales. Entre esas dos décadas también se produce un cambio en el imaginario tecnológico cultural al que la televisión no permanece ajena. El frondizismo en tanto generador de expectativas de futuro y el concepto de “desarrollo” acuñado por la CEPAL permitían imaginar un perfil de país donde el desarrollo iba a pasar por la industria pesada o la petroquímica antes que por los medios de comunicación, lo cual

⁸ Terán, Oscar, *Nuestros años sesentas*, Buenos Aires, Puntosur, 1991.

⁹ *La rosa blindada*, Buenos Aires, N° 7, noviembre-diciembre 1965.

también puede explicar parcialmente la relativa indiferencia de los intelectuales respecto de los medios.

Arte y teoría

El discurso más específico sobre los medios de comunicación producido durante esa etapa proviene de Oscar Masotta y Eliseo Verón que desde el psicoanálisis y la semiología encontraron una mirada pertinente para esos temas, pero también desde una suerte de fusión entre indagación teórica y artística que los lleva a interesarse, por ejemplo, en los happenings. Este desdibujamiento de las fronteras entre producción artística y teórica que intenta llevar adelante Oscar Masotta resulta de por sí reveladora. A diferencia del modo en que la televisión fue tematizada o criticada por aquellos intelectuales que tomaron una distancia crítica respecto de la misma, las experiencias realizadas por algunos artistas relativas a los medios de comunicación -algunas de carácter más lúdico, otras de corte más político- tuvieron como rasgo distintivo el haber captado el modo en que los medios de comunicación masivos alteraban completamente nuestra forma de percepción. Es el primer espacio en el que se cuestiona la pretendida neutralidad de los medios entendidos como meros instrumentos para la difusión de la cultura que de una u otra forma impregnaba casi todas las intervenciones de corte político intelectual en la época. Una cierta fusión entre las indagaciones perceptuales realizadas por artistas plásticos atentos a la relación entre los materiales, la técnica y los sentidos, y las ideas teóricas de Marshall McLuhan, en contacto con la Semiología estructural, permitieron idear una serie de experiencias de intervención y de teorización sobre los medios de comunicación donde la televisión pasaba a ser percibida por primera vez como “ambientación” antes que instrumento de información o de difusión.

Si bien esas ideas recorren prácticamente todos los *happenings* producidos entre 1962 y 1968, hubo algunos que colocaron a la televisión en el centro de la escena, como por ejemplo, “Simultaneidad en simultaneidad” realizado por Allan Kaprow desde New York, Wolf Vostell desde Berlín y Marta Minujin desde Buenos Aires en el Centro de Experimentación audiovisual del Instituto Di Tella en 1966. Entre las Experiencias Visuales 1967 en el Di Tella, se presenta “Situación de tiempo” de David Lamelas, que consistía en catorce televisores que emitían una luz pulsátil y un sonido vago. Roberto

Jacoby menciona una obra de Masotta que consistía en afiches pegados en la ciudad que anunciaban que se iban a pasar por Canal 9 y cuenta que:

También yo hice una obra-conferencia al estilo John Cage por televisión en el Di Tella. Puse todos los televisores en circuito cerrado y yo estaba afuera de la sala, no aparecía y daba la conferencia por la televisión. La televisión era mucho menos accesible que ahora, era mucho más difícil llegar a la televisión. No existía el video grabador, eran unas cintas enormes, había que tener un canal de televisión para tener un grabador de esos, miles y miles de dólares. No teníamos acceso a eso.¹⁰

Las observaciones sobre las limitaciones económicas que se presentaban para ejercer la crítica de los medios, son bien sugestivas.

Si bien la televisión ocupa un lugar central en el *happening* de Marta Minujin,¹¹ los medios de comunicación se superponían y remitían redundantemente unos a otros: la televisión en todo caso formaba parte del sistema global y envolvente de medios, de allí que ella prefiriera llamar a la experiencia “Señal de ambientación” antes que *happening*. Como bien señala Eliseo Verón –que había participado del evento- Minujin transforma (en lugar de representar) las relaciones habituales con los medios a través de la multiplicación y la simultaneidad de los mismos: las relaciones entre medio / contexto, privado / público, personal / impersonal, actividad / pasividad, realidad / irrealidad y observador / observado, se ven trastocadas completamente.¹² La emisión de “Simultaneidad en simultaneidad” consistió en diez minutos dentro del programa “Universidad del aire” en Canal 13, Radio Libertad y Radio Excelsior, lo cual permitió hablar de “invasión instantánea”. Marta Minujin había transmitido otro *happening* por Canal 7 en 1964. Esto suponía una relación ambigua entre invasión, transformación y extrañamiento respecto de la televisión que la

¹⁰ Entrevista reproducida en Longoni y Mestman, 2000: 292.

¹¹ “Simultaneidad en simultaneidad” fue realizado en dos etapas: un primer día los asistentes (60 personas) se sentaron frente a televisores colocados en filas mientras se les pedía que prendieran aparatos de radio que se les habían entregado y fueron filmados y grabados mientras se transmitía en simultáneo con New York y Berlín. En la segunda etapa, se emitió la grabación realizada durante el primer encuentro con los asistentes dispuestos de la misma forma, mientras Minujin informaba que había enviado cien telegramas y realizado otros tantos llamados de teléfono. Para la reconstrucción del hecho puede verse Masotta, 1967.

¹² Verón, 1967. En 1962, Susan Sontag realiza una caracterización del *happening* que consideraba algunos de los aspectos desarrollados por Verón y por Masotta (Sontag, 1996: 340-354).

repercusión masiva de los *happenings* que eran comentados permanentemente en las revistas de tirada masiva, no hacía más que exacerbar.

Las revistas

Si estas experiencias permiten vislumbrar un interés singular, sería en los años inmediatamente posteriores, cuando el mapa de los estudios sobre comunicación de masas cobraría mayor complejidad e interés. La aparición de dos revistas especializadas y sus diferencias, son signos inequívocos de los intentos de conformación de un campo. La pronta aparición de debates entre la revista *Lenguajes*, cuyo Comité editorial estaba integrado por Eliseo Verón, Juan Carlos Indart, Oscar Traversa y Oscar Steimberg, y *Comunicación y Cultura*, donde participaban Héctor Schmucler y Armand Mattelart, escenificaron diferentes perspectivas teóricas, pero también el modo en que teoría y política se volvía indisociable cuando se planteaban estos temas.¹³ La televisión no es, sin embargo, un objeto central en sus análisis. El cine o la historieta permiten la incorporación de objetos con un interés estético por un lado, y con posibles formas de circulación alternativas, que la televisión, por el contrario, no ofrece.

En ese momento también se recortan con nitidez las posiciones provenientes del campo “nacional y popular” representadas por Aníbal Ford, Jorge B. Rivera y Eduardo Romano que encuentran en la cultura de masas la presencia de una cultura popular-nacional que tanto la Semiología como el Marxismo habrían pasado por alto. La revista *Crisis*, menos especializada y con la pretensión de alcanzar un público más amplio que las anteriores, será el espacio de circulación de los análisis de estos intelectuales. Estas lecturas de la cultura popular realizadas desde el peronismo son pioneras en incorporar una hipótesis que en la década del ochenta se volvería moneda corriente: la imbricación entre cultura popular e industria cultural. Desde esta matriz, Rivera, Romano y Ford, leyeron el tango, el folletín, el periodismo popular, el cine, la historieta, los primeros escritores profesionales, es decir, los objetos de la cultura popular/de masas, anteriores a la instalación de la televisión. Curiosamente, la televisión (único medio nacido durante el peronismo)

¹³ Sobre estas revistas y el seguimiento de los trabajos sobre medios de comunicación de este período puede verse Grimson y Varela, 1999: 43-98; Sarlo, 2001. Sobre la revista *Comunicación y Cultura*, Lenarduzzi, 1998.

prácticamente no fue considerada en estos análisis. Recién en la década del ochenta se la “rescató” a partir de otros argumentos, sobre los que volveremos más adelante.

¿Por qué la televisión no podía ser incorporada fácilmente a una serie “nac & pop”? Porque la televisión fue vista como un exponente de transnacionalización de la cultura o, en otros términos, como un representante del imperialismo cultural. Mientras en el folletín, el tango, las intervenciones radiales de Discépolo o los guiones cinematográficos de Manzi, era posible encontrar hitos de una industria de la cultura de carácter nacional –era posible constatar que en la Argentina había existido una modernización endógena- la televisión (especialmente la televisión de los sesenta cuyo crecimiento está atado a los capitales aportados a los canales privados por las cadenas norteamericanas) no puede sino ser interpretada como un símbolo de la modernización exógena, como un medio que parecía “venido de afuera”.

En 1974, Heriberto Muraro, en *Neoliberalismo y comunicación de masa*, el primer libro que toma la televisión como objeto central de análisis, la ve como el medio que mejor representaba al neoliberalismo contemporáneo a través de su publicidad. Atrapada entre su condición transnacional y su vulgaridad estética, la televisión tardó en ser tomada en serio. Lo primero la volvía poco confiable para toda forma de nacionalismo, pero también para las teorías del imperialismo cultural y de la emergencia de los países del tercer mundo. Lo segundo, la volvía blanco de airadas reacciones desde la teoría de la ideología, de la semiología y del frankfurtismo que coincidían en considerarla una fuente de plebeyización de la cultura.

El descubrimiento de la televisión

Así las cosas, y luego de que la televisión funcionara como pantalla visible del discurso militar, resulta difícil explicar cómo pudo pasarse a la celebración de la televisión como recipiente de la cultura popular al salir de la dictadura. La década del ochenta fue un momento crucial para el debate sobre los medios de comunicación en la Argentina. Era necesario explicar un hecho político sin precedentes: que el peronismo hubiera perdido en elecciones democráticas. La campaña electoral de Alfonsín –a todas luces más “moderna” que la de Luder- convirtió a la videopolítica y la estetización televisiva de los políticos en un tema que hasta entonces resultaba inexistente en la Argentina. La conjunción del auge

teórico de los estudios en recepción, es decir la valorización del rol del receptor como un polo activo del proceso de comunicación, coincidió con la necesidad de justificar que la Argentina no había asentido sin resistir al discurso de la dictadura. Ver medios no era sinónimo de asentimiento ideológico o estético a los mismos. El público siempre podía encontrar grietas en un discurso que fue calificado de polifónico, sin que se lo sometiera a un minucioso análisis. Como parte de ese mismo clima, algunas zonas de la cultura popular (el rock, fundamentalmente) fueron vistas como colchón de resistencia al discurso de la dictadura en una superposición entre resistencia política y resistencia cultural que se extendería a la bailanta, la cultura de los jóvenes y a algunos programas televisivos. Entre estos últimos podía irse aun más lejos: la reivindicación estética del videoclip se hizo en nombre de la concreción contemporánea de postulados de las vanguardias. Las hipótesis de De Certeau sobre la creatividad y capacidad de subversión de los lectores, fraguadas contra instituciones fuertes y estables, se trasladaron al contexto latinoamericano posdictatorial, en proceso de recomposición de instituciones políticas que habían sido destruidas.

En cualquier caso, en la década del ochenta, los medios de comunicación y particularmente la televisión, van a ocupar por primera vez un lugar central en el debate intelectual, proceso al que no resulta ajena la institucionalización y el auge de las carreras de Comunicación en el país, donde Jesús Martín Barbero y Oscar Landi -aunque no decían lo mismo- fueron leídos en los mismos términos. El rol de los medios de comunicación en la construcción de ciudadanía –de la mano de la videopolítica- y la relación entre medios de comunicación y cultura popular fueron dos caras de un debate que dejó de plantear los medios de comunicación en términos de aparatos ideológicos, para poner el acento en el hecho de que son expresión de la sociedad que los genera. Como el principio constructivo de la televisión no opera por exclusión, las historias de vida, la casuística, los relatos de interés humano y las microhistorias que habían sido pensadas por oposición a los grandes relatos, fueron incorporados a la televisión de las dos últimas décadas como parte del discurso hegemónico. La televisión se demostró un medio muy apropiado para esa inclusión: lágrimas, contactos humanos y reencuentros familiares, entraron sin dificultad a su pantalla.

El interés de algunos intelectuales por las telenovelas, se justificó en términos de una popularidad que se explicaba, a su vez, por las interesantes interpretaciones que de ellas

hacían las audiencias. Las audiencias –como antes el pueblo- poseían un saber que a los intelectuales les resultaba ajeno. En fin, a diferencia de las lecturas populistas de los primeros setenta que habían puesto el acento en el rol que los medios de comunicación habían tenido para el acceso de nuevos actores al campo de la producción cultural (el rol mediador de los profesionales del periodismo y del campo editorial), las lecturas de este período, privilegiaron el rol del receptor en una oposición tajante entre producción y recepción que no se adecuaba a la experiencia argentina, rica en relatos de ascenso social..

En ese contexto, Oscar Landi publica, en 1992, su libro *Devórame otra vez. Qué hizo la televisión con la gente. Qué hace la gente con la televisión* que marcaría uno de los hitos del debate. El título del libro "cita" una máxima de la etapa gratificacionista del funcionalismo americano que permite pensar la televisión pensada desde los usos de la “gente”. Landi no teme apelar al sentido común porque se ubica frente a la televisión antes como televidente que como intelectual o, en todo caso, como intelectual televidente. Ubica las críticas a la pasividad del televidente en “una larga tradición apocalíptica sobre los efectos de la televisión”. Dentro de esa tradición, se encontraría Adorno quien, al haber realizado sus estudios sobre televisión a comienzos de los años cincuenta, lo conducían a conclusiones erradas y superadas: “Sus certeras apreciaciones sobre el conformismo que estimulaba la TV que él veía en los Estados Unidos, se confundían con una valoración de las tecnologías electrónicas como tales”. Frente a la interpretación de Adorno, Landi opone los “pensadores actuales, es decir, de la época de la televisión planetaria de masas”, como Vattimo o Calabrese.

De esta manera, las perspectivas críticas quedan descalificadas por anacrónicas y su posición es avalada, no desde argumentos teóricos, sino desde la empiria de la televisión contemporánea. La hipótesis de Landi es que el *zapping*, en tanto modo de consumo contemporáneo, sería un ejemplo de las posibilidades creativas de las audiencias. Y lee en el *zapping* todas las virtudes de la interactividad al asimilar el control remoto al *mouse* de una computadora y al ver en la televisión todas las características de una máquina inteligente. De hecho, el libro de Landi comienza describiendo “el videogame de imágenes virtuales”. Esta confusión de tecnologías con características muy distintas perdurará a lo largo de todo el libro. El concepto de interactividad es fundamental para el sistema argumentativo de Landi, ya que si su legitimidad se construye en el desplazamiento desde

la crítica intelectual a su condición de telespectador, este último no puede ser asimilado a una masa indiferenciada y pasiva.

Tras la aparición del libro de Landi se publican dos reseñas encadenadas que polemizan entre sí. La primera, del director teatral Alberto Ure en el diario *Clarín*: “La salud bestial de las imágenes”. La segunda, es la respuesta de Beatriz Sarlo, tanto al libro de Landi como a la reseña de Ure tomados en forma homogénea. Para Ure, la virtud de Landi es la falta de distancia, tanto para pensar la materia televisiva, como para la construcción de la figura del intelectual. Sarlo responde a esta nota y al libro de Landi desde *Punto de Vista*, en una nota que titula “La teoría como chatarra. Tesis de Oscar Landi sobre televisión”, sin dejar lugar a dudas sobre el tono que emplearía. Se trata de un artículo con un voltaje polémico inusitado en la cultura argentina de los últimos años. Sarlo acusa a Landi de muchas debilidades argumentativas, pero sobre todo, lo acusa de su desdibujamiento como intelectual, de falta de responsabilidad intelectual y moral porque cuando Landi se propone estudiar la televisión “como una parte decisiva de la historia de la mirada y la percepción”, se autoexime de cualquier distanciamiento crítico.

En *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, publicado en 1994 es fácil ubicar a Landi entre quienes Sarlo califica de “neopopulistas de mercado que piensan que los pobres tienen tantos recursos culturales espontáneos que pueden hacer literalmente cualquier cosa con el *fast-food* televisivo” y presentan una total indiferencia frente a la desigualdad cultural.

El público / lo privado

La década del noventa parece haber concretado la deducción más obvia de todo lo apuntado en los párrafos precedentes, es decir, que las políticas de regulación de la televisión, no eran necesarias, pues los receptores sabían ocuparse de sí. Simultáneamente, la gente común parecía alcanzar, por fin, su dispositivo más adecuado. La vida privada de los hombres públicos y, en contrapartida, la exposición pública de las historias privadas, fueron dos caras de una transformación en la concepción de lo público donde la televisión ocupó un rol central. La televisión permitía superar las oposiciones occidentales portadoras de todas nuestras represiones modernas, a saber, razón /pasión; mente/cuerpo. La apelación directa a los sentidos y a los sentimientos, encontró en la televisión su espacio más

adecuado. La televisión puede ser “directa” allí donde las instituciones del Poder judicial o legislativo proponen mediaciones lentas e incomprensibles para la gente común. La representación de la televisión no exige demoras ni expertos sospechados de utilizar la letra a su favor.

Los últimos años, aportaron un género que parece poner en escena todas esas características: el *reality show*. La proliferación de textos sobre el tema, fue abundante y aparentemente efímera como el éxito de los programas que los tenían como objeto. La participación de algunos intelectuales en el diseño de los programas y en los “debates” que formaban parte de la producción de los mismos, parecen un triste cierre para este recorrido. La presencia de Eliseo Verón en los *reality*, parece citar en forma extravagante su propia presencia en aquellos *happenings* del Di Tella.