

Mario Carlón y Carlos A. Scolari (Eds.)

El fin de los medios masivos

El comienzo de un debate

*Martina Feliz
Avenida*

icrj' inclusiones

El fin de los medios masivos : el comienzo del debate / adaptado por Mario Carlon ;
coordinado por Carlos Scolari. - 1a ed. - Buenos Aires : La Crujía, 2009.
256 p. ; 20x14 cm. - (Inclusiones / Damián Fernández Pedemonte)

ISBN 978-987-601-087-0

1. Medios de Comunicación. I. Carlon, Mario, adapt. II. Scolari, Carlos, coord.
CDD 302.23

Director de la colección Inclusiones
Damián Fernández Pedemonte

Primera edición: abril 2009

© La Crujía Ediciones
E-mail: editorial@lacrujialibros.com.ar
www.lacrujiaediciones.com.ar

Diseño de interior y de tapa:
Ana Uranga B.

Corrección:
Juan Rosso

ISBN: 978-987-601-087-0

Impreso en Argentina



La reproducción total o parcial de esta obra por cualquier procedimiento, incluidos la reprografía y el tratamiento informático, así como la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamo, quedan rigurosamente prohibidas sin la autorización escrita del editor y estarán sometidas a las sanciones establecidas por la ley 11.723. Quien fotocopia un libro comete un robo y daña el circuito de circulación de los productos culturales

ÍNDICE

Prefacio
Los medios en la era post-masiva
Mario Carlon y Carlos A. Scolari..... 7

EL FIN DE LOS MEDIOS IMPRESOS (EL LIBRO Y LOS DIARIOS)

¿Qué es un libro? ¡Pasado, presente y futuro!
De la tabla de arcilla al *Smartbook*.
Robert K. Logan 15

Mientras miro las viejas hojas.
Una mirada semiótica sobre la muerte del libro.
Carlos Scolari 33

Diarios: entre Internet, la desconfianza y los árboles muertos.
Sandra Valdettaro 47

EL FIN DE LOS “MEDIOS SONOROS”

La música en los tiempos de las descargas.
Desmaterialización de la música y el fin de la textualidad
discográfica.
Puolo Bertetti 71

Asedios a la radio.
José Luis Fernández 93

¿AUTOPSIA A LA TELEVISIÓN? DISPOSITIVO Y LENGUAJE EN EL FIN DE UNA ERA _____

Mario Carlón

Este artículo se iba a llamar “Sobre el fin de la televisión (versión recargada)” e iba a ser la reescritura de un trabajo que había tenido una amable recepción entre mis amigos (muchos de ellos participan con trabajos en este volumen)¹. Sin embargo, como en un sueño, una imagen empezó a obsesionarme. Esa imagen, titulada *La lección de los medios*, nos muestra a Cacho Fontana, Alberto Olmedo, Raúl Portal y Lalo Mir asumiendo roles de los personajes de la célebre *La lección de anatomía del Dr Tulp*, de Rembrandt (1632). Sólo que en vez de a un cadáver están por hacerle, pareciera, una *autopsia* a la televisión. Como esa imagen no sólo me obsesiona desde hace días sino, también, me subleva, este artículo ha cambiado de título y en varias partes su desarrollo. Es decir, debió ser re-escrito una vez más. Espero que lo que se presenta a continuación justifique esta introducción.

1. El fin de la televisión en la época del fin del arte, del cine, la historia y la sociedad

En una época en la que se ha anunciado el fin del arte (Danto 1999 [1997]), del cine (Cerchi Usai, 2005; Sontag (2007 [2001]),

¹ Se publica aquí una versión que contiene una serie de ajustes y ampliaciones a la que fuera escrita en marzo 2008 y publicada en el Catálogo de las Jornadas MEACVAD: *Artes y medios audiovisuales: un estado de situación II. Las prácticas mediáticas pre-digitales y post-analógicas* (ed. Jorge La Ferla), MEACVAD 2008.

de la historia (Fukuyama, 1992 [1992]) e, incluso, de lo social (Baudrillard, 2005 [1978]), no debería llamarnos la atención que, finalmente, también le haya llegado su turno a la televisión. Por supuesto que el anuncio, como los otros, no deja conforme a todos ¿El fin de la televisión? Pero ¿a qué se refieren? ¿Acaso no ven la importancia que la televisión posee aún en nuestra globalizada vida social y, aún más, en cada cultura local? Este artículo, que no se privará de realizar sus propias proposiciones sobre el tema, no ignora que la televisión aún titila en nuestros hogares. Y que sigue generando, si la comparamos con otros fenómenos mediáticos, audiencias insólitas en nuestra historia social. Pero más allá de estos reconocimientos intentará dar cuenta de lo que *nos dicen los anuncios sobre el fin de la televisión*. Porque parte de la convicción de que esos anuncios, como los otros, no son ingenuos ni se acumulan casualmente en nuestra época: ayudan a dar cuenta de un estado de situación.



En *La lección de los medios*, representantes de distintos momentos de la historia de la televisión argentina acompañan y, podría decirse, participan, de la autopsia. Se encuentran presentes, un referente de Paleo TV (Cacho Fontana), uno de la Neo TV (Alberto Olmedo) y dos de la Meta TV (Raúl Portal y Lalo Mir, históricos conductores de *Perdona Nuestros Pecados* y *Las patas de la mentira*).

2. El fin de la televisión y el sentido común

Uno de los aspectos atractivos del debate sobre el fin de la televisión es que constituye uno de esos temas en los que la ciencia, o los estudios académicos, parecen tomar la delantera al sentido común. Lo explicamos: una de las actividades más corrientes de la actividad científica consiste en ir detrás de acciones que, de un modo u otro, realiza la sociedad. La tarea a llevar a cabo, generalmente, es tratar de explicar por qué ocurrieron ciertos acontecimientos históricos y no otros, qué significado tienen, por qué la sociedad cambia de hábitos y consumos o adoptó un determinado sistema de lenguajes y abandonó uno anterior, etc. No sucede lo mismo con los anuncios sobre el fin de la televisión, que si bien parten de un diagnóstico constituyen en cierta forma una predicción, porque se adelantan a lo que vendrá y sorprenden al sentido común. Encontramos aquí, entonces, una primera razón acerca de por qué *La lección de los medios* me subleva. ¿Pueden Cacho Fontana, Alberto Olmedo, Lalo Mir y Raúl Portal, aunque signifiquen cosas tan distintas en la historia de la televisión, hacerle una autopsia al medio? De ninguna manera: como los espectadores, los sujetos mediáticos no pueden pensar seriamente, en la situación actual, el fin de la televisión.

Ahora, continuando, la tarea predictiva, como es sabido, no es fácil. Siempre podremos recordar lo expresado por Arthur Danto: "Aunque parezca una ventana a través de la cual pueda verse lo que vendrá, el futuro es una especie de espejo que sólo puede mostrar nuestro propio reflejo". Pero Danto se refiere a las formas en que cada momento histórico imagina el futuro del arte² ejemplificando

² "Nada pertenece tanto a su propio tiempo como la incursión de una época en su futuro: Buck Rogers lleva al siglo xxi los lenguajes decorativos de la década de 1930, y hace suyos hoy el Rockefeller Center y el automóvil Ford; las novelas de ciencia ficción de la década de 1950 proyectan a mundos distantes la moral sexual de la era Eisenhower, así como el dry martini, y los tecnológicos trajes que visten sus astronautas proceden de las camiserías de dicha era. Si nosotros representáramos una galería de arte interplanetaria, en ella se expondrían obras que, por muy novedosas que parecieran, formarían parte de la historia del arte de la época en que existían tales galerías, de igual modo que la ropa con que vestiríamos a los espectadores remitiría a la reciente historia del traje" (Danto, 1995 [1984]).

con fenómenos como la moda y la moral, y hay razones de peso para pensar que una predicción tiene más posibilidades de cumplirse cuando buena parte de esa proyección se basa en la tecnología, más aún si esa tecnología ya existe y sólo falta (aparentemente, porque aquí intervienen lo *usos sociales*, que siempre abren interrogantes) que un ciclo que ya conocemos del capitalismo termine de cumplirse: que bajen los costos lo suficiente como para que la inalcanzable tecnología de hoy pueda llegar de forma masiva a los hogares. Así que, entonces, mejor tomemos distancia del sentido común y consideremos seriamente los anuncios sobre el fin de la televisión.

Creemos que hay, como mínimo, dos razones que nos permiten explicar la incredulidad que generan hoy estos anuncios. La primera es que esa proposición cuestiona la percepción que la sociedad posee de lo que está aconteciendo, porque está convencida de que la televisión ocupa aún un lugar dominante sobre los demás medios, es decir, que goza de muy buena salud. La segunda es que, por consiguiente, le cuesta entender qué significa exactamente el fin de la televisión. Por eso, aparecen enseguida ciertas preguntas cuestionadoras: ¿Fin de la televisión? ¿Pero quién lo dice? ¿No se dan cuenta de que mirar televisión sigue siendo la principal actividad mediática que la gente realiza en sus casas? ¿Y que comentar lo visto por televisión sigue siendo una importantísima actividad en oficinas, countries y reuniones sociales de todo tipo?

A partir de aquí trataremos de dar algunas respuestas a estas preguntas. Señalaremos, en primer lugar, aquello en lo que distintos autores han coincidido, para bosquejar un cuadro de situación. Nos detendremos en dos cuestiones principales, que con cierta frecuencia tienden a aparecer: ellas son, por un lado, la disolución del “objeto televisión” y, por otro, el relato sobre el fin, el relato sobre las etapas de la televisión, que para algunos ha llegado a su culminación. Como se verá enseguida, si bien se tratará de exponer estos temas por separado, primero uno y luego el otro, por momentos será imposible hacerlo, porque vienen juntos. Confiamos, sin embargo, en que el esfuerzo realizado dará sus frutos y que el lector podrá distinguirlos y seguirnos en nuestra exposición.

3. La disolución del “objeto televisión”

Los anuncios sobre el fin de un objeto tan complejo como la televisión — nombre bajo el cual se hace referencia a veces a un aparato, otras a una programación, en ocasiones a una práctica social hogareña y en otras a un negocio, etc.— nos introducen, inmediatamente, en la pregunta sobre el estatuto: cuando se hace referencia al fin de la televisión, ¿de qué se está hablando? La precisión es importante, no sólo porque puede suceder que distintos autores en diferentes oportunidades se refieran a cosas distintas, sino porque el grado de acuerdo o no que finalmente manifestaremos tener ya sea con un diagnóstico o con una predicción dependerá, principalmente, del nivel al que se esté haciendo referencia: como se verá más adelante, estamos bastante de acuerdo con que nos encontramos en la era en la cual probablemente haya comenzado el fin de la televisión como *medio*, pero mucho menos en su fin como *lenguaje y dispositivo*. En síntesis: dudamos de que estemos en condiciones, en este momento, de hacerle una autopsia a la televisión (si eso implica, por supuesto, hacérsela a un verdadero cadáver, sin ningún signo vital).

Aunque no suele ser dicha en estas palabras, la proposición acerca del fin de la televisión como *medio* es quizás una de las más recurrentes y consistentes. Aclaremoslo: la noción de medio, impuesta en el campo de la semiótica hace ya muchos años por Eliseo Verón, implica la articulación de un soporte tecnológico más una práctica social.³ Brindamos un ejemplo: cuando en “El siglo del cine” Susan Sontag hace referencia a la *muerte del cine* y pone el acento, por un lado, en el amor por el cine, en la cinefilia (“si la cinefilia ha muerto — concluye — el cine, por lo tanto, ha muerto” (Sontag, 2007 [2001]:143) y, por otro lado, en que ese amor sólo puede concretarse en la práctica de “ir al cine” porque incluso “ver una gran película sólo por

³ “Los medios: la televisión, el cine, la radio, la prensa escrita, etcétera. Desde mi punto de vista el concepto de “medios” designa un conjunto constituido por una tecnología sumada a las prácticas sociales de producción y apropiación de esta tecnología, cuando hay acceso público (sean cuales fueren las condiciones de este acceso por el que generalmente hay que pagar) a los mensajes” (Verón, 1997 [1994]:54).

televisión es como no haberla visto realmente" (139), a lo que está haciendo referencia, ante todo, es a la muerte del cine como *medio*: a un vínculo que se dio en una época en determinadas condiciones de expectación entre los espectadores y los filmes.⁴ ¿Diagnóstico o predicción? Podemos no estar de acuerdo con Sontag, pero para ella es algo que aconteció, por lo tanto, es un diagnóstico sobre algo ya sucedido.

Ahora, ¿qué comprende del fin de la televisión como medio? Y además ¿Es un diagnóstico o una predicción? Lo que este anuncio comprende es un conjunto de factores que, del lado del *soporte*, comienzan con el extraordinario *cambio tecnológico* al que asistimos prácticamente a diario, que está modificando la oferta y el acceso mediático a los discursos televisivos. Y que continúa, lo cual no es en absoluto menor, del lado de las prácticas sociales, con un cambio en la construcción de la figura del destinatario y de su práctica espectral, la cual, se anuncia, será cada vez más interactiva. Es un cambio que implica incluso una puesta en crisis de la noción de la televisión como *medio de masas* (enseguida lo veremos a través de la obra de quien según nuestro entender mejor ha formulado estas cuestiones, Eliseo Verón).

Comencemos por el cambio tecnológico y ciertas consecuencias que conlleva. Son muchos los autores que vienen destacando los efectos que las nuevas tecnologías tendrán sobre la televisión. En una entrevista publicada en el diario *Clarín*, "Auguran el final de la tv actual" Vint Cerf, uno de los creadores de Internet, expre-

⁴ Nos concentramos en este nivel para ejemplificar porque, en verdad, el anuncio sobre la muerte del cine de Sontag se realiza en base a un diagnóstico bastante completo, que abarca al cine como medio, como se acaba de mostrar; incluye un relato de la decadencia en tres fases ("parece como si el centenario del cine hubiera adoptado las fases de un ciclo vital: el nacimiento inevitable, la acumulación progresiva de gloria, y el inicio, durante el último decenio, de una decadencia ignominiosa e irreversible" (137) y comprende, también, una importante decepción sobre el rumbo que ha tomado el lenguaje cinematográfico ("la reducción del cine a una serie de imágenes agresivas, y su manipulación sin escrúpulos (secuencias de planos cada vez más rápidas) a fin de acaparar más atención, ha producido un cine descarnado, superficial, que no exige la atención íntegra de nadie" (139).

sa que "pronto la mayoría verá la televisión a través de Internet, revolución que puede significar el final de los canales tradicionales en favor de nuevos servicios interactivos". Alejandro Piscitelli, en un artículo al cual volveremos, "Paleo-, Neo y Post-televisión", expresa que "el sistema que suplantará a la televisión será la telecomputación: computadoras personales adaptadas para el procesamiento de video y conectadas a través de la fibra óptica a todas las telecomputadoras del mundo" (Piscitelli, 1995: 22). Y Javier Pérez de Silva (2000), en *La televisión ha muerto* señala como dos causas de ese fallecimiento al hecho de que *muere la forma actual de ver televisión y muere también el televisor*. La forma de ver porque "el público va a ser capaz de decidir qué y a quiénes quiere ver, cuándo, cómo y dónde le de la gana. Y además, podrá interactuar con un aparato que hasta ahora era únicamente unidireccional" (19). Y el televisor porque "los esfuerzos van encaminados a fusionar el PC y el televisor en un aparato inteligente" (19). ¿Diagnósticos o predicciones? Un poco y un poco. Estas posibilidades ya están prácticamente golpeando a la puerta, pero recién comenzamos a ver actuar a la sociedad.

Lo que se anuncia, entonces, es que la revolución tecnológica a la que estamos asistiendo va camino a traer el fin del aparato televisor, que va a ser reemplazado por la expectación en una nueva máquina, pantalla síntesis de la oferta televisiva y de las posibilidades, incluso interactivas; que la computación e internet han traído a nuestra experiencia cotidiana compartida. Es un cambio que, se supone, pondrá en crisis a los canales tradicionales, porque se podrá ver televisión a través de sitios específicos y que, como abrirá definitivamente las puertas de la interactividad, empezará a poner cierto fin a la era de emisión centralizada: "En rigor la defunción de la televisión es solidaria de un cambio paradigmático mucho más significativo: el de la centralización" (Piscitelli, 1995: 22).

Todo esto forma parte del análisis de Eliseo Verón, quien se diferencia de los demás porque ha realizado una tesis más completa sobre el fin de la televisión. Por un lado, porque su diagnóstico destaca con precisión que en la historia de la televisión se ha producido una *desfase cada vez mayor entre la oferta y la demanda*, y que ese proceso

es el resultado final no sólo del cambio tecnológico, sino, también, *del desarrollo discursivo histórico de la televisión* (como veremos Verón, apoyándose en Umberto Eco, ha estructurado un relato de esa historia en tres etapas, la última de las cuales constituye su culminación). Por otro, porque a partir de ese diagnóstico ha formulado dos predicciones más precisas de gran importancia: una, acerca del *fin de la televisión como medio de masas*, y otra, acerca del *fin de la programación*. Por eso, como su argumento sobre el fin no se limita al cambio tecnológico, sino que se concentra en aspectos que están ausentes en los demás autores (los demás, si construyen un relato es sólo implícito, a partir de la consideración de ese factor⁵), dedicaremos a las proposiciones de Verón un espacio específico en el marco de este artículo.

3.1. La tesis de Eliseo Verón: un relato sobre el fin de la televisión como medio de masas

Si la televisión es un medio, como acabamos de ver, ese soporte tecnológico específico debe articularse con una práctica social también específica. La práctica social que por mucho tiempo se articuló con la televisión la convirtió, como sabemos, en el medio de masas por excelencia. Uno de los aportes que a esta discusión realizó Eliseo Verón ha sido su señalamiento de que ese estatuto parece haber llegado a su fin. Como a esa situación no se llegó de un día para otro, sino a través de un proceso, volvamos entonces sobre la cuestión de las etapas históricas de la televisión, es decir, sobre su *relato*, porque nos permitirá explicar mejor el conjunto de cuestiones en las que nos deseamos detener.

Para establecer su relato Verón parte, como adelantamos, de una distinción establecida por Umberto Eco. En 1983 Eco publicó un trabajo de gran influencia en los estudios semióticos: "TV: la transparencia perdida" (Eco, 1994 [1983]: 200-223). Planteaba entonces que la televisión había dejado atrás su etapa inicial, denominada Paleo-TV y que había comenzado una nueva, la Neo-

⁵ Entre estos autores, el que sí atendió a un relato, el de Umberto Eco sobre Paleo y Neo TV, es Alejandro Piscitelli, en el texto ya citado.

TV. En la Paleo-TV, la televisión se presentaba como una *ventana abierta al mundo*, construyéndose enunciativamente transparente (apoyada, según nuestro entender, no sólo en el hecho de que la Institución Emisora estaba oculta sino, también, en el nuevo poder *representativo y presentativo* que instauró en la vida social la toma directa). Como luego precisaron otros estudios⁶, la Paleo-TV instauró un contrato didáctico, pedagógico, basado en un modelo de educación cultural y popular, y se dirigía a un público masivo a través de una grilla de programación clara, con escansiones fijas. Esa grilla, por un lado, establecía una sucesión de programas que poseía, cada uno, un contrato específico (separación neta entre ficción, deportes, programas culturales, entretenimientos, *sin mezcla de géneros*) y, por otro, convocaba a públicos específicos (programas para niños, ancianos, de música, de animales, etc.). Fue un modelo muy exitoso, podríamos decir hoy, porque se caracterizó, como luego precisó Verón, por la extrañeza de la oferta: hubo, en ese período, un mínimo desfase entre la oferta y la demanda: fue el período más pleno de la televisión como medio de masas.

Con la Neo-TV la televisión cambia, como sintetiza el título del trabajo de Eco, su contrato enunciativo: dejó de ser "transparente" y pasó a ocuparse menos del referente, dado que "cada vez habla menos (como hacía o fingía hacer la Paleo TV) del mundo exterior. Habla de sí misma y del contacto que está estableciendo con el público" (Eco, 1994 [1983]: 200-201). Se produce un cambio: el acento deja de estar puesto en el enunciado y pasa a ponerse en la enunciación. Se formula esta distinción en el período en el que se funda la idea de que los medios *producen sentido*, y de que a través de esa producción *construyen* los acontecimientos, antes que reproducirlos o representarlos. Es una concepción que en "TV: la transparencia perdida" Eco extiende prácticamente al conjunto de la programación televisiva, como vamos a ver enseguida, y que aplica, incluso, a los discursos producidos por la toma directa. Y es una formulación razonable, sin dudas, porque es evidente que hay producción

⁶ Nos referimos principalmente al trabajo dedicado a las diferencias entre Paleo y Neo TV de Casetti y Odin (1990).

de sentido en el discurso del directo televisivo; pero problemática también, como vamos a constatar, porque cuando es expuesta en forma radical enuncia que “todo es construcción de sentido”, y tiende a debilitar la especificidad del discurso del directo televisivo, el de mayor poder *representativo* y *presentativo* que Occidente en su historia generó. En los próximos ítems, cuando nos ocupemos del lenguaje y del dispositivo, volveremos sobre esta cuestión, porque es imposible considerar los períodos de la historia de la televisión sin atender a los modelos teóricos que tenían vigencia cuando esa distinción fue postulada. Y porque uno de los problemas que enfrentamos hoy, como lo veremos enseguida, es que este constructivismo (más allá de los autores que lo formularon e incluso más allá de los estudios semióticos), al que podemos caracterizar *radical*, resiste actualmente las consecuencias que se derivan de los estudios más importantes de estos últimos años: los desarrollados en las semióticas particulares sobre la *indicialidad* y sobre los distintos *dispositivos* productores de sentido con los cuales cotidianamente nos contactamos (en particular, el fotográfico, y los que generan, como el directo televisivo, discursos que *contienen tiempo*).

Pero no nos apresuremos. Continuando con la Neo TV, se postuló entonces que en este período se produce un centramiento en la Institución Emisora que se articuló con un abandono del contrato pedagógico por uno más simétrico, de fuerte interpelación al espectador. Este cambio vino acompañado, como también comprobaron Casetti y Odin (1990), de una modificación en la programación: la grilla se deshilacha, los géneros se mezclan, se pierde la interpelación de cada programa a un destinatario claramente delimitado para dirigirse genéricamente a “la familia”, se imponen la coloquialidad, los *talk shows*, los programas ómnibus y empieza a tener efectos la retórica más vertiginosa y fragmentada de los video clips. Hasta aquí esta periodización, que es retomada por Verón, pero también por Piscitelli y que está bastante consensuada en los estudios semióticos a nivel internacional (se sostiene que algo similar sucedió primero en Estados Unidos en la televisión privada y luego en Europa, y que un desarrollo semejante sucedió en América Latina).

Ahora bien, según el diagnóstico que Verón posee de la situación actual, hemos entrado en una nueva etapa. En primer lugar, porque la televisión ha dejado de centrarse en sí misma (fin de la Neo TV) y ha comenzado a hacerlo en el destinatario, tanto a nivel discursivo (el “síntoma”, dice Verón, son los *realities shows*) como gracias a las nuevas tecnologías, que han comenzado a colocar al espectador en un lugar central. En segundo lugar porque considera, y esta es una predicción, que vamos camino a una crisis definitiva de la programación. En tercer lugar, porque producto de la articulación de estos distintos factores, considera que vamos (o ya nos encontramos) en el momento de máxima divergencia entre oferta y demanda, es decir, en el verdadero fin de la televisión como medio de masas⁷. En consecuencia, Verón entiende que la escena histórica de expectación ha entrado en una crisis definitiva y predice que va a desaparecer⁸: “La televisión, ese fenómeno ‘masivo’ que conocimos, materializado en ese mueble entronizado en el living-room de nuestras casas, que activaba la socialidad familiar, etc., está condenada a desaparecer” (Verón, 2007: 33)

⁷ Expresado por Verón (2007): “Pero el tiempo histórico de esos cincuenta años de televisión tiene una lógica interna que culmina, me parece, en la muerte de la televisión que conocimos. La “pantalla chica” no es sólo cada vez más grande, sino que además deja de ser un espacio faneroscópico, como diría Peirce, para transformarse en una superficie operatoria multi-mediática controlada por el receptor. Habrá siempre, por supuesto, múltiples productos audiovisuales (los medios son, antes que nada, un mercado), pero no habrá más programación. Esa superficie operatoria abarcará todo: información, entretenimiento, computación, telefonía, comunicación interpersonal. Conoceremos pues la convergencia tecnológica que el Internet Protocol hace posible, y que coincide, paradójicamente, con la máxima divergencia entre oferta y demanda en la historia de los medios.”

⁸ Carlos Scolari (2008 [2006]) advierte también sobre esta situación cuando señala que “se perfila un nuevo tipo de consumo televisivo caracterizado por una recepción fragmentada, ubicua y asincrónica: un programa diferente en cada aparato a la misma hora. Esta imagen rompe con 50 años de televisión sincrónica y derriba más de una teoría sobre la pantalla chica. Pero el cataclismo teórico viene por el lado del más sutil y polémico teórico de la televisión. Al fragmentarse el consumo televisivo en miles de situaciones individuales, donde cada usuario tiene acceso a un programa diferente — tal como sucede con la World Wide Web — estalla el concepto de *aldea global* de McLuhan” (77-78).

Estos tres fenómenos caracterizan a esta tercera etapa y constituyen, básicamente, la muerte de la televisión de acuerdo al diagnóstico más completo, el de Eliseo Verón. En el próximo ítem nos detendremos en lo que sucede, según nuestro entender, con la televisión como *dispositivo y lenguaje*, que presenta una situación singular, si se quiere sorprendente, que nos obligará a reflexionar nuevamente, y en cierto modo desde otro ángulo, sobre el fin de la televisión.

4. Predicciones sobre la televisión como dispositivo y lenguaje

La televisión tiene dos dispositivos y lenguajes: el grabado y el directo o *live*⁹. El directo (llamado así porque es el lenguaje de la toma directa), estuvo desde el origen y constituye el núcleo de lo televisivo: es aquello que lo diferenció de su ilustre antecesor, el cine. El grabado, es decir, la videograbación, aparecida a mediados de los años cincuenta (La Ferla, 2005: 50), enriqueció las posibilidades discursivas de la televisión, que a partir de entonces tuvo, a diferencia del cine, dos lenguajes, pero no le brindó una nueva especificidad:

⁹ La conceptualización del directo y el grabado como dispositivos y lenguajes diferentes contenidos en lo televisivo fue formulada en dos libros: *Sobre lo televisivo: dispositivos, discursos y sujetos* (Carlón, 2004) y *De lo cinematográfico a lo televisivo. Metatelevisión, lenguaje y temporalidad* (Carlón, 2006). La noción de lenguaje tiene, como sabemos, una larga historia. En el libro de 2006 fue retomada a partir de las formulaciones que para el cine realizó Christian Metz. También es de impronta metziana la noción de dispositivo, que dio origen al menos en dos países, Francia y Argentina, a un importante campo de estudios. En Francia, el resultado más relevante es el libro de Jean-Marie Schaeffer sobre el dispositivo fotográfico (Schaeffer, 1990 [1987]). En Argentina, impulsada por Oscar Traversa — quien fue discípulo de Metz — dio origen a distintos trabajos. Su lugar en los estudios sobre la radio fue determinado por José Luis Fernández en *Los lenguajes de la radio* (1994). Personalmente, influenciado por Schaeffer, la retomé en *Imagen de arte/imagen de información* en ese mismo año en el estudio de imágenes fijas (1994). Oscar Traversa sintetizó sus aportes en “Aproximaciones a la noción de dispositivo” (2001). Y Gustavo Aprea (2005) la retomó en los estudios sobre los documentales en “El documental audiovisual como dispositivo”.

el directo es la extraordinaria novedad que en el siglo XX instauró la televisión.

Lo interesante de detenernos en estos dos dispositivos y lenguajes en la era del fin de la televisión reside en que probablemente termine de advertirse hasta qué punto son diferentes. Si las predicciones son correctas podríamos decir que el grabado, cuya esencia no es televisiva, va a perecer, se va a sumergir en el fin de la televisión: este probable devenir es uno de los aspectos que provocan hoy los anuncios sobre el fin de la televisión. Cuando se nos dice que “el público va a ser capaz de decidir qué y a quiénes quiere ver, cuándo, cómo y dónde le de la gana” (Pérez Silva), sabemos muy bien de qué se nos habla: de emisiones que pueden descargarse, ya grabadas (lo dice claramente Cerf: “El 85% de todo el material de video que vemos está pregrabado, por lo que uno puede preparar el propio sistema para hacer las oportunas descargas a voluntad”). Si hay una televisión que va a morir, que va a hacer entrar en una crisis definitiva a la programación podemos predecir que es la del grabado, disponible siempre al espectador (porque el grabado es el lenguaje del “cine” — dejemos por un momento de lado la diferencia de soporte material — dentro de la televisión¹⁰).

En cambio, algo distinto, podemos también predecir, va a suceder con el directo, que surgió como lenguaje “audiovisual” en lo televisivo y que, al menos en dos sentidos, va a resistir. Por un lado, va a seguir generando discursos masivos (e incluso globales) a través de transmisiones de acontecimientos y eventos, ya sea de la historia política, del deporte, del espectáculo o de aquello que en un futuro la sociedad considere de valor. Por otro, se mantendrá intacto como lenguaje, obligando al sujeto espectador, no importa en qué pantalla lo vea (en un teléfono, en un LCD, etc.) a movilizar los mismos *saberes técnicos*,

¹⁰ Por ejemplo, es perfectamente posible que descargemos de las diferentes productoras — desde Sony hasta las independientes más chicas — sus productos previo pago (o no) y que las veamos cuando nos plazca, en cualquier soporte, desde la pantalla de la computadora al teléfono, sin ser en esos momentos partes de una audiencia masiva.

*discursivos y sobre el mundo*¹¹ que obligó a poner en juego al primer sujeto espectador televisivo para ser comprendido: podremos creer, entonces, que no estamos viendo televisión, pero nos vamos a equivocar; en términos discursivos estaremos asistiendo, una y otra vez, a su extraordinaria novedad. Es decir: acerquen oxígeno porque ese cuerpo todavía palpita. No extraigan, todavía, ese riñón.



Esta segunda imagen ilustra mejor la situación actual. El dispositivo y el lenguaje del directo no están listos para recibir una autopsia, conciben demasiado nuestra atención. Conflictos como el que se produjo entre el campo y gobierno en 2008, que culminó con la transmisión en directo del voto del Vicepresidente de la Nación Julio Cobos a favor del campo, lo demuestran ampliamente. La televisión puede morir como medio, pero su dispositivo y lenguaje no.

¹¹ Se apela aquí a la noción de saber lateral, desarrollada por Jean-Marie Schaeffer (1990 [1987]) en su libro dedicado al dispositivo fotográfico. Uno de los *saberes* que la expectación de discursos televisivos en directo convoca es, sin dudas, el del montaje (que hizo su pasaje desde lo cinematográfico). Lamentablemente carecemos, hasta donde sabemos, de estudios que se hayan ocupado de dar cuenta de las diferencias entre el montaje cinematográfico (grabado) y el del discurso del directo televisivo. Personalmente intenté realizar un aporte en *De lo cinematográfico a lo televisivo. Metatelevisión, lenguaje y temporalidad* (Carlón, 2006).

5. Discusión sobre la periodización Paleo-Neo TV y sobre la predicción acerca de la supervivencia del lenguaje y el dispositivo del directo televisivo. *Constructivismo radical y Neo TV*

Pero detengámonos un momento en todo lo que venimos exponiendo y consideremos dos preguntas que, a esta altura de nuestra exposición, no podemos dejar de vincular. Primero: ¿hasta qué punto podemos hoy, en el estado de nuestros conocimientos, fundamentar y consensuar la predicción que acabamos de formular? Y segundo: ¿qué lugar ocupa el dispositivo y el lenguaje del directo, es decir, el generador del discurso más específico del medio, en la historia de la televisión? Son preguntas claves, porque nos obligarán a volver sobre el estatuto del discurso del directo y, también, a revisar qué lugar le brindó Eco (quien fue el primero en estudiar desde una perspectiva semiótica a la toma directa como discurso específico de la televisión), en su periodización. Es un examen que nos obligará, además, a examinar bajo qué paradigma teórico fue formulada la distinción entre Paleo TV y Neo TV que alcanzó semejante consenso a nivel internacional.

El discurso de la toma directa ocupa un lugar fundamental en “TV: la transparencia perdida”, el escrito en el que Eco, como ya lo señalamos, distinguió a la Paleo de la Neo TV (Eco, 1994 [1983]). En ítems centrales de su ensayo, “Estoy transmitiendo, y es verdad” y en “La puesta en escena”, Eco se detiene en las transmisiones en directo. Sostiene que se ha producido un cambio trascendental:

... en la última década el directo ha sufrido cambios radicales respecto a la puesta en escena: desde las ceremonias papales hasta numerosos acontecimientos políticos o espectaculares, sabemos que tales acontecimientos no se hubieran concebido tal como lo fueron de no mediar la presencia de las cámaras de televisión. Nos hemos ido acercando cada vez más a una predisposición del acontecimiento natural para fines de la transmisión televisiva (215).

Los ejemplos que brinda Eco son célebres, en particular su descripción de la boda del Príncipe Carlos (todavía no era tan famosa

Lady Diana). Eco compara esta transmisión con la que había analizado años antes, en "El caso y la trama" (1985 [1962]), de la boda entre Rainiero III de Mónaco y Grace Kelly. Y lo que encuentra es que en los inicios de la televisión "el acontecimiento se desarrolló verdaderamente por su cuenta y al director televisivo sólo le quedó *interpretarlo*" (215), mientras que en el caso de la transmisión de la boda del Príncipe Carlos y Lady Diana "toda la construcción simbólica estaba 'predeterminada' en la puesta en escena previa" (217-218). Esta observación lo lleva a concluir que "la interpretación, la manipulación y la preparación para la televisión precedían la actividad de las cámaras. El acontecimiento nacía ya como enteramente 'falso', dispuesto para la toma" (218).

Hay varias cuestiones para tratar aquí, así que avancemos meticulosamente. El señalamiento de que tras veinte años de historia de la televisión cierto tipo de acontecimientos aparecían cada vez más "construidos", con puestas en escena cada vez más acabadas, parece totalmente justificado. Y, por sobre todo, parece justificada la voluntad desmitificadora de Eco, que advierte al sentido común acerca de la construcción que a veces domina a las transmisiones en directo, a través de estrategias de puestas en escena que deben haber impresionado fuertemente a quienes por esos años estaban escribiendo trabajos fundamentales en la historia de los estudios sobre televisión. La denuncia de Eco de que esas transmisiones fueron manipuladas debe leerse, creemos, en esta clave interpretativa.

Dediquemos ahora un momento a examinar el paradigma teórico desde el cual Eco formula no sólo esta lectura de las transmisiones en directo sino a la Neo Tv. Su lenguaje ha cambiado sustancialmente, si lo comparamos con sus escritos de la década del 60, cuando postuló que la toma directa era un *medio de expresión* debido a que a través de ella podía expresarse el director¹². En 1983 Eco había escrito ya, por ejemplo, *Lector in fábula. La cooperación interpre-*

¹² Expresa Eco (1995 [1964]): "Si es típico del arte elaborar un material bruto de experiencia para convertirlo en una organización de datos tal que refleje la personalidad del propio autor, la toma directa de televisión contiene *in nuce* las coordenadas esenciales del acto artístico" (310).

tativa en el texto narrativo (1999 [1979]), en el que había propuesto un modelo de análisis enunciativo. Y la distinción entre Paleo TV y Neo TV aparece formulada, principalmente, en este nivel. Creemos que este hecho es el que le permitió a su distinción tan importante reconocimiento internacional: debido a que estuvo formulada a nivel enunciativo, no recayó en los contenidos, que es el nivel en el que más varían las programaciones nacionales entre sí.

Pero hay algo más acerca de su paradigma teórico. Siguiendo una tendencia que, ahora sí, ya estaba en sus escritos iniciales, Eco adopta una posición que podemos denominar *constructivista radical*. ¿Que es el constructivismo radical, a qué nos referimos? Es aquel que cree que, siempre, lo más importante es que en los discursos hay construcción (o al menos que este aspecto es siempre el dominante, el que define el sentido del enunciado). De hecho, como lo adelantamos, el constructivismo, cuando es formulado radicalmente, tiende a concebir, aunque sea de forma implícita, que "todo es construcción" o que "lo importante, lo más importante, es que hay construcción" (se evidencia casi siempre en las conclusiones). Así, cuando recae sobre los discursos mediáticos tiende a sostener que los medios (en el caso de la televisión estamos hablando de la Institución Emisora) construyen íntegramente a los acontecimientos¹³. Eco lo expresa claramente, por ejemplo, cuando dice que la crisis que diluye la diferencia entre programas de información y programas de ficción en

¹³ No debe engañarnos el hecho de que, como acabamos de citar más arriba, en un momento de su exposición diga, por ejemplo, sobre la transmisión del casamiento entre Rainiero III y Grace Kelly que "el acontecimiento se desarrolló verdaderamente por su cuenta y al director televisivo sólo le quedó *interpretarlo*". La posición constructivista dominó siempre en los escritos de Eco: en sus ensayos de la década del 60 había observado que lo que los demás no advertían era que en toda transmisión hay siempre montaje. Al poner acento ahora en la construcción de la puesta en escena podríamos decir que su posición constructivista terminó de completarse: hay constructivismo no sólo porque hay lenguaje sino, también, porque las escenas están construidas. Pero este rasgo no es sólo para Eco el más importante (aquel en el que realmente se centra), sino que es una verdad indiscutida, no es ocioso decirlo, en todos los análisis que se ocupan sobre discursos televisivos que conocemos: por ejemplo, no hay diferencias, en este nivel, entre sus escritos y las páginas que al directo televisivo le dedicó Jacques Derrida en *Ecografías de la televisión* (Derrida 1998 [1996]).

la Neo Tv “tiende cada vez más a implicar a la televisión en su conjunto transformándola de *vehículo de hechos* (considerado neutral) en *aparato para la producción de hechos*, es decir, de espejo de la realidad pasa a ser productora de realidad” (Eco, 1994 [1983]: 210)¹⁴. Y es este paradigma teórico, creemos, no sólo el que le permitió formular la distinción entre Paleo Tv y Neo Tv sino, también, alcanzar un consenso que, más allá de una serie de discusiones a las que la Neo Tv, en particular, ha sido recientemente sometida, se mantiene vigente más de treinta años después.

Pero este paradigma teórico, más allá de la verdad evidente que sostiene (que siempre hay, en todo discurso, algún tipo de construcción) y del hecho de que es especialmente fecundo para analizar un conjunto de discursos, como el grabado (televisivo y cinematográfico) o la escritura, se nos presenta insuficiente hoy para dar cuenta del discurso del directo televisivo. ¿Por qué? Porque la verdad es que las instituciones emisoras, cuando transmiten en directo, no construyen íntegramente a los acontecimientos. Hay aquí varias razones a atender.

En primer lugar que, más allá de algunos ejemplos que pueden darse (y que bajo otro paradigma, no el del constructivismo radical, deberían ser revisados) las “puestas en escena” prácticamente nunca son perfectas (como en la vida), dado que *los acontecimientos se desarrollan en la vida social* con lógicas que sólo en parte se corresponden con las estrategias de los actores sociales y, mucho menos, de las instituciones emisoras, por más poderosas que muchas de ellas sean. Por ejemplo: hoy es habitual ver que un acontecimiento político se está desarrollando e irrumpen, inesperadamente, militantes de otra orientación (como sucedió, por ejemplo, con la famosa visita del ex

¹⁴ La idea de que se estaba produciendo una disolución de las fronteras entre ficción y no ficción, típica del pensamiento posmoderno que por esos años influenció a Eco, fue interpretada muchas veces en forma literal, llevando a un escepticismo respecto a la fecundidad de esa distinción. Afortunadamente, no es una actitud que haya sido adoptada por todos: el reciente libro de Charo Lacalle (2008), *El discurso televisivo sobre la inmigración. Ficción y construcción de identidad*, dedicado a la ficción televisiva, es un buen ejemplo de que trabajar en base a esa diferenciación sigue constituyendo una empresa productiva.

Presidente De la Rúa al programa *Videomatch* en el que fue sorprendentemente interpelado por un militante que pedía por los detenidos de La Tablada que se encontraba entre el público; o en la intervención de Evangelina Carrozo organizada por Greenpeace en la cumbre Europa-América Latina de Presidentes en Viena en el 2006, en la que apareció repentinamente semidesnuda con un cartel en contra de las papeleras; o, incluso, como sucedió con el “zapatazo” que en el 2008 le arrojaron a George W. Bush en una conferencia de prensa en su gira por Irak). O, también, advertir cómo en las transmisiones en directo frecuentemente los accidentes se acumulan: los locutores cometen fallidos, un decorado se desploma o un jarrón se rompe, alguien entra por la puerta que no debe entrar y todos se distraen, o un Presidente (Menem) advierte en el estrado de la Bolsa de Cereales en el día de su 140 aniversario que ha traído para leer un discurso que trata de otro tema, etcétera. Todo esto, sin hacer referencia, además, a las veces en que el director de cámaras no alcanza a emitir al aire la toma que da cuenta desde el mejor ángulo el gesto trascendental, el que cambia el curso del acontecimiento (todos hechos absolutamente cotidianos, como se ha cansado de mostrarlo la Metatelevisión¹⁵).

En segundo lugar, porque un sinnúmero de acontecimientos sociales, políticos, deportivos, del mundo del espectáculo, etc., se desarrollan en plena *interacción con la naturaleza*, cuya acción es siempre imprevisible y se encuentra fuera del control, obviamente, de la institución emisora. Damos dos ejemplos drásticos, entre tantos que se podrían citar: una carrera de Fórmula 1 comienza e irrumpe la lluvia, y entonces no sólo todos deben cambiar de neumáticos, sino que cambia el favorito, que pasa a ser aquel que maneja mejor bajo la lluvia y tiene el auto que mejor responde en este nuevo escenario climático (aunque desde antes, el hecho de que no lloviera había condicionado ya al acontecimiento, haciendo que largaran todos los pilotos con neumáticos normales, etc.). O, también, supongamos que un acto político comienza y se desencadena una tormenta: la

¹⁵ Llamamos Metatelevisión a la “televisión sobre la televisión” (Carlón, 2006) un singular desarrollo de la televisión argentina desde inicios de los años 90. Hacia el final de este artículo volveremos sobre este tema.

performance del candidato dependerá del modo en que sea capaz de incorporar ese acontecimiento inesperado (si tiene experiencia o humor mostrará que sabe afrontar los imprevistos; si el hecho lo frustra o malhumora se mostrará como alguien que rápidamente pierde la calma, lo cual no es bueno para quien pretende representar y conducir a los demás, etc.).

Con todo lo señalado no queremos decir que lo sostenido por autores como Eco acerca de las "puestas en escena" no sea importante, dado que dio cuenta de un singular cambio que durante el período de la Neo TV parecen haber sufrido las transmisiones televisivas. Pero sí que ya no podemos brindarle al constructivismo radical el estatuto que hasta aquí le hemos otorgado en el análisis de un discurso como el del directo televisivo, porque hoy podemos advertir, claramente, que ese principio es, epistemológicamente, insuficiente. En el nuevo paradigma teórico que necesitamos cada día más desarrollar y consensuar, que nos permitirá explicar, entre otras cosas¹⁶, por qué el discurso del directo televisivo va a resistir la muerte de la televisión, el constructivismo deberá dejar de ser radical y tendrá que articularse con una perspectiva que, partiendo de un verdadero reconocimiento del lugar de la *indicialidad* en lo discursivo, atienda a dimensiones que el constructivismo radical excluyó o permanentemente trató de minimizar, como la *representación (automática)* y la *presentación*. ¿Por qué? Porque el constructivismo radical, para ser suficiente, debe aplicarse a discursos en los que sus condiciones de producción sean sólo sociales (es un modelo que, sin dudas, se presta mejor a discursos como el lingüístico o la historieta, que no poseen vínculo indicial con los referentes). Pero las condiciones de producción de discursos como el directo televisivo, que *contiene tiempo*, no sólo son sociales, son también *naturales* y *maquinísticas*. Es más, *es la dimensión maquinística, que ha puesto en el seno del discurso, en una nueva relación, naturaleza y sociedad*, la que se presenta clave para comprender su especificidad¹⁷. Permítasenos fundamentar lo que estamos postulando.

¹⁶ Decimos entre otras cosas porque sólo este paradigma nos permitirá explicar, por ejemplo, por qué las transmisiones ocupan el lugar que ocupan en la globalización.

¹⁷ Estamos retomando aquí proposiciones formuladas en la Tesis de Doctorado (Carlón, 2008a) dirigida por el Dr. Jorge Baños Orellana.

6. Necesidad de consensuar un nuevo paradigma teórico: *construcción, representación (automática) y presentación*. Las condiciones de producción del discurso del directo televisivo: *sociales, maquinísticas y naturales*

Todos sabemos que la cámara televisiva y la cinematográfica son herederas de la fotográfica. Pues bien, lo propio de la cámara fotográfica, aquello que la diferenció de la pintura, es que el *maquinismo*¹⁸ está realmente presente: no sólo es un dispositivo que tiene incorporada la dimensión icónico-indicial, sino que nos ofrece una construcción espacial (la perspectiva, que en la pintura se presenta en cambio como resultado de una técnica, operación que se debe realizar cada vez en forma singular) de modo *automático*. Esto quiere decir que, mientras el discurso sea canónico (como lo es predominantemente el televisivo en su estado actual), la institución emisora no puede luchar contra los condicionamientos que le impone la cámara: toda imagen que capte y emita al aire será de carácter icónico-indicial y ofrecerá una *representación* espacial "renacentista"¹⁹. Este hecho impone ya una serie de condicionamientos a la institución emisora y a sus posibilidades constructivas: no sólo no puede ofrecer otras representaciones espaciales, diferentes de las que han sido dominantes en la historia visual de Occidente, *sino que tampoco puede evitar que la cámara, una vez encendida, denote todo lo que se pone frente a ella* (quiere decir, por ejemplo, que cuando en un noticiero se da paso en directo a un moviero, no se puede evitar registrar, también, todo lo que sucede atrás).

Pero no sólo se trata de esta cuestión, porque sucede además que este discurso no es sólo representativo (como lo son también el

¹⁸ Entendemos por *maquinismo* una serie de operaciones sociales productoras de sentido que se presentan de modo automático. Y por *técnica*, en cambio, una operación de carácter artesanal (Carlón, 2008b).

¹⁹ Este carácter es uno de los que hizo que la televisión pusiera en crisis, tras su emergencia, a la radio. Del mismo modo que la distribución hogareña y el hecho de que dispusiera de dos lenguajes, grabado y directo, pusieron en jaque al cine.

fotográfico y el cinematográfico), es también *presentativo*, es decir, que lo representado aparece *presentado, se despliega en la misma temporalidad que en la que se encuentra inscripto el sujeto espectador*. Este rasgo es clave: sin él no hay toma directa. Pero este rasgo no sólo le brinda un plus que lo diferencia del discurso del grabado, sino que *le impone una fuerte restricción a sus posibilidades discursivas*: la institución emisora no puede, por ejemplo, realizar *flashforwards*. ¿Por qué no puede? Porque para hacerlo debe esperar a que el tiempo pase, dado que no tiene secuencias “audiovisuales” de lo que está por venir²⁰. Este reconocimiento nos permite terminar de postular la especificidad del discurso del directo televisivo: es un discurso *presentativo* porque el *maquinismo* (la toma directa) se ha articulado con el *tiempo en su devenir*. ¿Y cuál es el estatuto de ese tiempo? Es un tiempo que no puede ni siquiera considerarse desde el constructivismo radical, porque no lo crea ni construye la institución emisora, su estatuto es diferente: *es el tiempo natural* (instaurador del *régimen de la vida*, en el que se encuentran en ese momento inscriptos todos, discurso, acontecimiento y sujeto espectador). Quizás pueda entenderse entonces mejor, ahora, lo que postulamos unos párrafos más arriba cuando decíamos que lo propio del discurso del directo televisivo es que la dimensión *maquinística* ha puesto en una nueva relación, en su seno, *naturaleza y cultura* (o mejor, naturaleza y semiosis social). Por eso este discurso, resultado final del gran afán representativo que ha caracterizado a la historia visual de Occidente desde sus inicios, va a sobrevivir a una posible muerte de la televisión como medio. Porque su novedad ha venido a entregarle una experiencia inédita a sus sujetos espectadores: la posibilidad de ser testigos de los principales acontecimientos de su propia historia en su transcurrir. No creemos que Occidente vaya a privarse de lo que tanto esfuerzo le costó desarrollar. Aunque sí podemos postular quién será la prin-

²⁰ En “De lo cinematográfico a lo televisivo. ¿El fin de una historia?” (Carlón, 2006), presenté un estudio de su sistema de montaje comparándolo con el del grabado sosteniendo que hay toda una serie de sintagmas que el directo no puede enunciar (en particular los que Metz llama *sintagmas acronológicos*) debido al condicionamiento que le impone el tiempo natural con el cual se ha articulado.

cipal víctima de este modelo teórico si algún día lo consensuamos: la noción de *audiovisual*, válida sólo para el sentido común y para diferenciar al par directo-grabado de otros lenguajes, pero absolutamente encubridora de las profundas diferencias que grabado y directo poseen.

7. Medio y dispositivo en los relatos sobre el fin de la televisión. El lugar de la *Metatelevisión*

En esta última parte deseamos volver sobre los relatos que anuncian el fin de la televisión e incluir en la reflexión un desarrollo propio de la televisión Argentina de estos últimos quince años. La consideración de esa tendencia, que en distintos estudios hemos denominado *Metatelevisión* (en adelante *Meta TV*), porque sus discursos se ocupan de otros programas antes que de sí mismos (la referencia es a programas como *Las patas de la mentira*, *Perdona nuestros pecados* y *Televisión Registrada*), nos permitirá realizar un análisis más completo y enriquecerá la discusión sobre el fin de la televisión con la que deseamos culminar este artículo.

Creemos que es notable lo que estos autores que han comenzado a postular el fin de la televisión y, más aún, Eliseo Verón, han realizado. Si la intervención de Umberto Eco en 1983, como ha expresado Verón, “sirvió como una primera toma de conciencia de que la televisión empezaba ya a tener una historia”, estos discursos han abierto una nueva dimensión, permitiéndonos empezar a pensar un tema que la sociedad aún no ha podido comenzar a elaborar porque sencillamente es, en la situación mediática actual, impensable. Difícilmente hubiéramos podido empezar a conceptualizar el fin de la televisión sin la construcción de un relato sobre el fin. Debemos estar agradecidos por ello. No deberíamos asombrarnos si durante las próximas décadas estos relatos fueran convertidos en canónicos y estudiados y discutidos una y otra vez, como todo relato fundacional de un campo de reflexión, porque eso es lo que son. Pienso, sobre todo, en el de Eliseo Verón, quien ha postulado que esta tercera etapa es la final a partir de su convicción de que la historia de televisión tiene una *lógica interna* que se corresponde

con su lectura del modelo de Peirce. Y dada la importancia que le brindo a esta proposición, me gustaría, antes que lo empiecen hacer otros, aprovechar la oportunidad para realizar una primera reflexión sobre el tema. Es una reflexión sobre las características de ese relato a partir de los aportes que en este trabajo y en otros he presentado.

En primer lugar quisiera destacar que encuentro en el discurso de Verón no uno, sino dos relatos que están íntimamente vinculados entre sí. Uno de ellos es del fin de la televisión como medio masivo, el otro es el del triunfo del individualismo moderno²¹: según su articulación la televisión nace como medio masivo en la Paleo TV con una grilla de programación de fuerte pregnancia social ocupándose del mundo exterior; durante la Neo TV pasa a ocuparse de sí misma y empieza a entrar en crisis la grilla de programación; y en la tercera etapa la grilla de programación estalla como efecto de las nuevas tecnologías que ponen todo el poder en manos del espectador. Ese desarrollo, en el que el desfase entre oferta y demanda va creciendo, presenta un relato con "lógica interna": primero la televisión se ocupó del mundo exterior, luego de sí misma y finalmente del destinatario.

²¹ Como lo expresa en la entrevista que le realizara Scolari: "Los 'estudios de recepción', que dominaron la escena de la investigación en comunicación en ese mismo período (los últimos veinte años) fueron pensados en el contexto de un mercado esencialmente estable, en el que los productores de los medios eran también programadores del consumo. En ese contexto estable, los estudios mostraron sin embargo que el receptor no era un ente pasivo sino un receptor mucho más activo de lo que lo había imaginado la 'mass media research'. La situación en que estamos entrando es radicalmente diferente y nos obliga a repensar el concepto mismo de 'recepción', porque los procesos de consumo se vuelven mucho más complejos. El receptor no es meramente activo: será el operador-programador de su propio consumo multimediático. Desde un cierto punto de vista, podríamos decir que asistimos a la culminación natural, en el mercado de los medios, del individualismo de la modernidad. Como ya algunos autores lo han señalado, nuestras sociedades se transforman en post-mass-media societies. Creo que debemos estar contentos, aunque sin duda eso no simplifica los problemas de investigación de los que nos interesamos en la semiosis social" (Verón, 2007: 35-36).

En segundo lugar deseo señalar que no considero los aportes que en este trabajo y en otros he intentado presentar en las antípodas del diagnóstico y la predicción de Verón, sino más bien complementarios. ¿Por qué? Por un lado, porque no se pone en duda el fin de la televisión como medio: lo que se señala es que, a la vez, la gran novedad discursiva que la televisión instauró va a persistir, incluso más allá del televisor, gracias al poder *representativo* (espacial) y *presentativo* (temporal) del directo como lenguaje y dispositivo, que es algo distinto. Por otro lado, porque si bien se pueden tener dudas acerca de que la historia de la televisión tenga una lógica interna, no encuentro razones suficientes para refutar su formulación, ni siquiera sumando al análisis la Meta TV, no considerada por Verón. Uno podría decir, si incorporara la pervivencia del dispositivo, el lenguaje del directo y la Meta TV, que el relato entonces sería el siguiente: la televisión primero se ocupó del mundo exterior en la era de la Paleo TV, luego de sí misma, en la etapa de la Neo TV y la Meta TV (en la Neo TV cada programa empezó a exponer sus recursos productivos; en la Meta TV, ciertos programas se ocuparon de los recursos productivos de los demás) y, finalmente, se concentró en el destinatario o en el espectador. En este relato la televisión muere como medio de masas, pero no muere el directo como lenguaje y dispositivo, y tampoco lo hace su sujeto espectador.

Quisiera ahora, para terminar, realizar algunas observaciones sobre la Meta TV y su vínculo con el fin de la televisión, porque servirán para advertir que esta tendencia quizás no sea sólo significativa para la historia de la televisión local. Me pregunto si no podemos considerar a la Meta TV desde otro ángulo, si así como el *reality* es "síntoma" del fin de la televisión como medio, *la Meta TV no es un síntoma del fin de la televisión como lenguaje, del lenguaje del grabado televisivo*. En este sentido, me pregunto si la Meta TV no representa ese momento en que la televisión llega a su autoconciencia. Una autoconciencia de los recursos productores de sentido de la televisión, gracias a la cual puede tomar como objeto de referencia, como lo hace, a los otros programas. Una autoconciencia que termina por instalar a sus programas, aunque estén dentro de la programación, casi fuera de ella: en sentido estricto la Meta TV no hace ya programas de televisión, ha perdido la

fe en ellos. Sólo desde una posición *meta* que se construye desde afuera de la programación puede hacerse Meta TV del modo en que programas como *Perdona Nuestros Pecados* y *Televisión Registrada*, que toman como objeto a la programación en su conjunto, lo hacen. La pregunta que la Meta TV nos obliga a hacer, en este sentido, es semejante a la que a Verón le producen los *realities*: ¿Y ahora qué sigue? ¿Se puede hacer televisión después de Meta TV?

Si este es el estado de situación, más allá de la vida que seguirán teniendo las transmisiones de eventos, que mantendrán viva y exitosa a la extraordinaria novedad de la televisión, a la toma directa, incluso más allá del televisor, quizás podamos decir que vivimos en la época de varias predicciones sobre el fin: el fin de la televisión como medio de masas, el fin de la programación, y el fin del grabado como lenguaje propio de la televisión. No sé si ya es la hora de la autopsia, pero lo estoy viendo: ese cuerpo nos espera en la mesa de disección. Y a tomar cada uno su bisturí, porque si estos fines van a acontecer quiere decir que más que nunca es la hora de la teoría, de la semiótica, de la filosofía y de la historia; y que ha llegado la hora de empezar a discutir, finalmente, que significó ese increíble invento del siglo XX, la televisión.

Bibliografía

- APREA, Gustavo (2005): "El documental audiovisual como dispositivo", en Rinesi, Eduardo (ed.): *Política y cultura*, San Miguel, UNGS.
- BAUDRILLARD, Jean. (2005), "El fin de lo social", en *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- CARLÓN, Mario (2008a). *Toma directa, estetización y nuevas construcciones de los acontecimientos sociales* (Tesis de doctorado). Buenos Aires: inédita.
- _____ (2008b). "Maquinismo, naturaleza y sociedad en el discurso de las cámaras de informes climáticos y de control de tránsito por televisión", en *Cuadernos de Información y Comunicación* N° 13. Madrid: Universidad Complutense.

_____ (2008c), "Sobre el fin de la televisión", en *Artes y medios audiovisuales: un estado de situación II. Las prácticas mediáticas pre-digitales y post-analógicas* (ed. Jorge La Ferla). Buenos Aires: Aurelia Rivera.

_____ (2006), *De lo cinematográfico a lo televisivo. Metatelevisión, lenguaje y temporalidad*. Buenos Aires: la Crujía.

_____ (2004), *Sobre lo televisivo: dispositivos, discursos y sujetos*. Buenos Aires: La Crujía.

CASSETTI, Francesco y ODIN, Roger (1990), "De la paléo a la Néotélévision" en *Televisions mutations, Communications*, N° 51. (Traducción de María Rosa del Coto, Cátedra de Semiótica II, Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, UBA).

CERCHI USAI, Paolo (2001). *The death of cinema: history, Cultural memory and the digital dark age*. Londres: British Film Institute. (Trad. Esp.: (2005), *La muerte del cine*. Barcelona: Laertes).

CERF, Vint (2007). "Auguran el fin de la tv actual", entrevista a Vint Cerf, en *Clarín*, 28 de agosto.

DANTO, Arthur (1998) *After the end of the art. Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University Press. (Trad. Esp. (1999), *Después del fin del arte (el arte contemporáneo y el fin de la historia)*. Barcelona: Paidós.

_____ "El final del arte", en *El paseante*, N° 22-23. Madrid: Ediciones Siruela.

DAYAN, Daniel y KATZ, Eliu (1992). *Media events. The live broadcasting of history*. Harvard University Press. (Trad. Esp. (1995), *La historia en directo. La retransmisión televisiva de los acontecimientos*. Barcelona: Gustavo Gili).

DERRIDA, Jaques (1996). *Échographies de la télévision*. Paris: Galilée. (Trad. Esp. (1998). *Ecografías de la televisión*. Buenos Aires: Eudeba).

FECHINE, Yvana (2008). *Televisao e presenta. Uma abordagem semiótica da transmissão direta*. San Pablo: Estação das Letras e Cores.

LACALLE, Charo (2008). *El discurso televisivo sobre la inmigración. Ficción y construcción de identidad*. Barcelona: Omega.

LA FERLA, Jorge (2005). "Sobre Histoire(s) du cinéma y las relaciones entre el cine, el video y el digital", en *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine*, David Oubiña (comp.). Buenos Aires: Paidós.

LUHMANN, Niklas (2000). *La realidad de los medios de masas*. Barcelona: Antropos.

PÉREZ DE SILVA, Javier (2000). *La televisión ha muerto. La nueva producción audiovisual en la era de Internet: la tercera revolución industrial*. Barcelona: Gedisa.

ECO, Umberto (1999). *Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.

_____ (1995). "Apuntes sobre la televisión", en *Apocalípticos e integrados*. México: Tusquets.

_____ (1994), "TV: la transparencia perdida", en *La estrategia de la ilusión*. Buenos Aires, Lumen.

_____ (1985) "El caso y la trama (la experiencia televisiva y la estética)", en *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-Agostini.

FUKUYAMA, Francis (1992) *The end of the history and the last man*. New York: Free Press. (Trad. Esp. (1992). *El fin de la historia y el último hombre*. Buenos Aires: Planeta).

PISCITELLI, Alejandro (1995). "Paleo-, Neo y Post- televisión", en *La metamorfosis de la tv*, Carmen Gómez Mont (ed.). México: Universidad Iberoamericana.

SCHAEFFER, Jean-Marie (1987). *L'image précaire du dispositif photographique*. Paris: Du Seuil. (Trad. Esp. (1990), *La imagen precaria (del dispositivo fotográfico)*. Madrid: Cátedra).

SCOLARI, Carlos (2008), "La estética post-hipertextual", en *Artes y medios audiovisuales: un estado de situación II. Las prácticas mediáticas pre-digitales y post-analógicas* (ed. Jorge La Ferla). Buenos Aires: Aurelia Rivera.

SONTAG, Susan (2007). "Un siglo de cine", en *Cuestión de énfasis*. Buenos Aires: Alfaguara.

TRAVERSA, Oscar (2001). "Aproximaciones a la noción de dispositivo", en *Signo y seña N° 12*. Buenos Aires: Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras.

VERÓN, Eliseo (2007). "Semiótica como sociosemiótica. Entrevista a cura di Carlos A. Scolari", en *Mediamerica. Semiotica e analisi dei media a America Latina*, Carlos A. Scolari y Paolo Bertetti (ed.). Torino: Cartman edizioni.

_____ (2001), "Vínculo social, gran público y colectivos de identificación. A propósito de una teoría crítica de la televisión", en *El cuerpo de las imágenes*. Buenos Aires, Norma.

_____ (1987b), *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.