



Raymond Williams y la televisión*

Lynn Spigel

En diciembre de 1987, un mes antes de su muerte, Raymond Williams recordó que a pesar de haber participado activamente en producciones televisivas de la BBC desde fines de los años '50, fueron muy pocas las veces que se ocupó de este medio en sus trabajos académicos. En cambio, por lo general, realizaba investigaciones sobre literatura, teatro y teoría cultural. Como él mismo admitió, sus contribuciones al campo de la comunicación estuvieron mayormente relacionadas con la prensa escrita.¹ Por esta razón, los trabajos de Williams con respecto a la televisión han sido muchas veces ignorados en debates sobre su carrera intelectual, así como tampoco se ha tenido muy en cuenta el lugar que ocupa la historia de la televisión como campo de estudio. Dada la relativa ausencia de reflexiones críticas, resulta todavía más curioso que *Televisión: tecnología y forma cultural* [*Television: Technology*

¹ Ver el prefacio de Williams de Alan O'Connor (ed.), *Raymond Williams on Television*, New York, Routledge, 1988, p. 8.

and Cultural Form] haya causado un gran impacto en los estudios sobre televisión. Aún hoy se cita por sus conceptos críticos e innovadores en el campo académico y forma parte del plan de estudios obligatorio de todas las universidades de Estados Unidos. La reedición de este volumen nos brinda la oportunidad de poder aproximarnos a los intereses del autor sobre la comunicación y el lugar que éstos ocuparon en su conjunto, es decir, en relación a una crítica mucho más amplia sobre la historia de la televisión. Así como la relevancia que continúan teniendo sus escritos dentro de los estudios culturales actuales.

Cuando apareció por primera vez en 1974, *Televisión: tecnología y forma cultural* era promocionado en su contratapa como "un libro que ofrece fórmulas revolucionarias, sean éstas individuales o sociales, para crear una nueva televisión alternativa". La publicidad de este libro como un manual para forjar un futuro diferente, resulta impactante en la actualidad. La academia estadounidense, para bien o para mal, no cita al libro de Williams por su radical dimensión utópica, al contrario, *Televisión: tecnología y forma cultural* es más recordado por su análisis de la retórica televisiva como un "flujo" -la transmisión fluida y móvil de textos que no guardan relación entre sí (comerciales, programas de distintos géneros, material promocional)- de un modo de experiencia global que llamamos mirar televisión. De hecho, es posible afirmar que el concepto de flujo ha sido tan relevante para el desarrollo de una crítica televisiva, que los propósitos más generales de este libro apenas son recordados. Resulta fácil olvidar que el análisis del flujo ocupa sólo un capítulo del libro y que es parte de una exhaustiva crítica sobre las relaciones que se construyen alrededor de este invento tecnológico: la innovación que introduce la televisión como institución mediática y como forma textual, su conexión con los intercambios sociales y la experiencia en la cultura moderna occidental.

El interés de Williams acerca de la televisión debe verse en relación con sus preocupaciones más generales sobre el lugar de la cultura y las comunicaciones en el mundo moderno, en particular, en el contexto en que vivía: la sociedad de posguerra. El interés por este tipo de temas aumentó entre los años 1940 y 1950 cuando enseñaba educación para adultos y escribía para *Politics and Letters* (de la que también

participó en su creación). Los editores tenían como objetivo explorar la política y las prácticas de las formas culturales, no sólo de aquellas que Williams solía denominar "culturas minoritarias" de la literatura y el arte dramático, sino también de las formas culturales más populares (y en esa época invariablemente degradadas) que se manifestaban a través del cine, el periodismo y la radiodifusión. Aunque la publicación tuvo una corta duración, el autor continuó investigando sobre estos temas durante los años '50, cuando analizó en detalle el significado de la cultura y las tecnologías de la comunicación a partir de la revolución industrial. Desde la publicación de su libro *Cultura y sociedad [Culture and Society]* en 1958 hasta su muerte en 1988, se dedicó a desarrollar y a reconsiderar una variada serie de interrogantes acerca de los nuevos medios de comunicación que incluían: la relación con la estructura y los cambios sociales; la evolución en tanto prácticas institucionales; la degradación de las élites culturales, principalmente de intelectuales; la forma retórica y textual; la influencia que ejercieron sobre las vidas cotidianas y lo más importante para Williams, el potencial que tienen los medios para crear un mundo mejor. Aunque su campo de interés era amplio, Raymond Williams tenía una extraña capacidad para forjar conexiones intuitivas y hasta por momentos, sorprendentes, entre aquellas áreas que muchos estudiaban sólo como campos especializados.

Las primeras aproximaciones de Williams al estudio de las culturas populares en relación con los medios se presentaron con la publicación de *La larga revolución [The Long Revolution (1961)]* que está dedicado mayormente a la prensa escrita, y de *Los medios de comunicación social [Communications (1962)]* que, si bien trata principalmente sobre la prensa escrita, no deja de incluir discusiones con respecto al marco institucional de la radiodifusión británica.² Los libros fueron inspirados por sus anhelos de ofrecer tanto una manera de tebrizar los cambios culturales, como un

² Raymond Williams, *The long revolution*. Londres, Chatto and Windus, 1961; y *Communications*, Harmondsworth and Baltimore, Penguin Books, 1962; primera edición revisada, Londres, Chatto & Windus Ltd., 1966, y en los EEUU Nueva York, Barnes & Noble, 1967; segunda edición revisada, Harmondsworth, Penguin, 1976). Mis referencias están tomadas de la edición de 1967. M. de T. Hay traducciones al español: Raymond Williams, *La larga revolución*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003; *Los medios de comunicación social*, Barcelona, Península, 1971. Se han respetado los números de página del original en inglés.

camino para implementar una guía práctica para tales cambios. Durante este mismo periodo, aceptó un puesto de profesor en la Universidad de Cambridge, cuya currícula no incluía cursos de comunicación, una situación que parece haber encendido su interés por trabajar sobre áreas de la cultura que no eran consideradas respetables por el establishment intelectual. Hacia fines de los años sesenta, dictaba cursos de cine aunque todavía no eran parte del plan de estudios oficial.

A lo largo de los años sesenta, Williams se involucró también en la producción televisiva. Apareció en numerosos shows de debate, colaboró con Nicholas Garnham en un documental para la serie *One Pair of Eyes [Un par de ojos]* y escribió dos obras dramáticas que fueron transmitidas por la BBC en 1966 y 1967. Su primera oportunidad para escribir crítica de televisión surgió cuando la publicación de la BBC *The Listener* lo invitó a contribuir mensualmente con una columna sobre programas y temas de su elección. Escribió estas columnas hasta 1972. A fines de ese año aceptó una invitación como profesor en ciencias políticas de la Universidad de Stanford, donde tuvo la oportunidad de reflexionar sobre el sistema estadounidense de radiodifusión y mirar programas americanos en un contexto americano. También escribió entonces buena parte de *Televisión: tecnología y forma cultural*, que explora tanto el sistema de radiodifusión británico como el estadounidense. Williams pensó el libro como un estudio de caso que examinara varios aspectos de un medio, con esperanzas de fomentar la desmitificación crítica, y que revelara las posibilidades para enriquecer los modos en que usamos la televisión y otras tecnologías emergentes. En otras palabras, como sugiere la contratapa, el libro fue un proyecto para el cambio social, con el fin de crear una democracia participativa en la cual la gente tuviese más y mejores oportunidades de comunicarse a través de los medios electrónicos.

De hecho, la idea de que cambios sociales positivos fueran alcanzados a través de tecnologías de la comunicación moderna era central para Williams, al menos desde la publicación de *Cultura y*

¹ Raymond Williams (1956), *Culture and Society, 1780-1950*, Nueva York, Columbia University Press, 1983. N. de T.: Hay traducción al español: Raymond Williams, *Cultura y Sociedad, 1780-1950*. De Calderidge a Orwell, Buenos Aires,

sociedad.¹ En ese libro, traza la historia de significados y usos del término "comunicación de masa".

"Masa" [mass], afirma, es el equivalente del siglo XX para la palabra "muchedumbre" [mob]. Como tal, acarrea siempre consigo prejuicios culturales antidemocráticos contra los medios de gran alcance (cine, radio, diarios, etc.) y contra el público que atraen. Encuentra este término particularmente irónico porque las personas que lo usan, lo hacen generalmente en nombre de la defensa de lo que perciben como valores de la democracia ilustrada contra los ostensiblemente "vulgares" valores de la cultura de masas. "La idea de las masas -argumenta Williams- es una expresión de esta concepción del pueblo como una muchedumbre [of people as a mob] y la idea de comunicación de masas, un comentario sobre su funcionamiento. Éste es el verdadero peligro para la democracia, no la existencia de efectivas y poderosas formas de transmisión múltiple [de medios]" (p. 304).

Tras discutir el término "masa", Williams quería buscar mejores formas para referirse a los medios de comunicación, formas que permitieran considerar su potencial democrático. Al respecto, pensó que en condiciones tan dispersas y alienadas de la vida moderna, la posibilidad de encontrar un conjunto de "intereses comunes" o lo que él denominó "cultura común", estaría "en términos de comunicación, en adoptar una actitud diferente respecto de la transmisión, una que asegure que sus orígenes son genuinamente múltiples, que todas las fuentes tienen acceso a canales comunes" (p. 316). Cuando escribió *Televisión: tecnología y forma cultural*, Williams ya no hablaba de una "cultura común" o de un "interés común"; en cambio, hablaba de múltiples comunidades y múltiples intereses. Sin embargo, a lo largo de su vida se resistió a usar la palabra "masa" (una posición que retoma en el primer capítulo de *Televisión: tecnología y forma cultural*) y continuó argumentando que la igualdad en el acceso a la producción de los medios permitirá una cultura más democrática donde la gente tenga más chances de debatir cuestiones, formular ideas e imaginar sus vidas de manera más creativa.

Al alejarse de la terminología degradante y de la imaginación limitada del modelo de comunicación de masas, Williams abre un espacio para pensar la relación de los medios con un futuro alternativo. De hecho, como lo define su discípulo Terry Eagleton, la suya fue una "política de la

esperanza".⁴ Pero ésta no fue una simple utopía romántica o una creencia populista en el pueblo. Por el contrario, sus esperanzas giran alrededor de la convicción de que las formas culturales son prácticas históricas y materiales, parte del modo en que hombres y mujeres hacen sus vidas. Por lo tanto, como toda práctica histórica, las formas modernas de comunicación están sujetas al cambio.

La idea de que la comunicación era de hecho parte de la experiencia material vivida fue, quizás, mejor expresada en el prefacio de la edición revisada de *Los medios de comunicación social* en 1966. Allí Williams afirma:

Estamos habituados a las definiciones de toda nuestra vida común en términos de política y economía. La importancia adquirida por los medios de comunicación confirma, como se deduce de la experiencia, que los hombres no están limitados a las relaciones de poder, propiedad y producción. Las relaciones que se crean al describir, aprender, persuadir e intercambiar las experiencias son igualmente esenciales (p. 18).

Williams luego continúa con la distinción entre este concepto y una noción más generalizada de comunicación como un epifenómeno, esto es, como un fenómeno que ocurre en respuesta a hechos que se suponen más "reales" en la arena política y económica. En *Los medios de comunicación social* lo llama el modelo de "propaganda" que ve a los medios de comunicación modernos como herramientas ideológicas de políticos e industriales y, por lo tanto, como asistentes "secundarios" de las metas más fundamentales de la dominación social. Más tarde, durante los años '70, cuando Williams participó más directamente en los debates sobre marxismo y cultura que tenían lugar entre los integrantes de *New Left*, lo planteó en términos de lo que denominó "materialismo cultural". En *Marxismo y literatura* [*Marxism and Literature* (1977)], se opuso a la visión

⁴ Terry Eagleton, "The Politics of Hope", in Terry Eagleton (ed.), *Raymond Williams: Critical Perspectives*, Boston, Northeastern University Press, 1989, pp. 176-83.

marxista ortodoxa sobre la cultura como un fenómeno auxiliar que ocurre sólo como un subproducto

de las "reales" relaciones políticas y económicas.⁵ "En lugar de producir una historia cultural material", Williams sugiere que el marxismo produjo "[una historia cultural] dependiente, secundaria, 'superestructural': un reino de 'meras' ideas, creencias, producciones artísticas y costumbres determinadas por el materialismo histórico básico" (p. 5). Entiende esto como una tendencia dominante en el "pensamiento cultural idealista" que intenta corregir, dándole a la cultura su propio estatus material.⁶

Ya sea articulada a través de los discursos del marxismo o a través de un estilo más humanista de crítica cultural asociada a las raíces de su formación académica literaria, la idea de cultura como una fuerza material es central para los intereses de Williams en los medios de comunicación modernos. Un texto (sea una novela, un programa televisivo o una historieta) no es simplemente un reflejo de la realidad, como tampoco una mediación entre la realidad y nuestras percepciones de ella. En cambio, tan temprano como en su trabajo *Los medios de comunicación social*, Williams insiste en que las formas de comunicación son "en [sí mismas] un gran modo en que la realidad está formándose y cambiando continuamente" (p. 19). Para la época de *Marxismo y Literatura*, elabora esta tesis en términos del pensamiento estructuralista:



⁵ Raymond Williams, *Marxism and Literature*, Nueva York, Oxford University Press, 1977. N. de T. Hay traducción al español: Raymond Williams, *Marxismo y Literatura*, Barcelona, Península, 1980.

⁶ Más adelante en *Politics and Letters*, un libro de entrevistas con los editores de *New Left Review*, Williams advierte algunos problemas con este planteo, reconociendo que en sociedades contemporáneas la gente a menudo no experimenta la cultura como una parte determinante de sus vidas. Entonces templa la idea del materialismo cultural con una noción del desarrollo "desigual" de distintos tipos de producción y procesos sociales. Afirma que su "vocabulario actual de patrones dominantes, residuales y emergentes dentro de una cultura determinada tiene la intención de indicar precisamente el fenómeno de esta discrepancia histórica." Ver: Raymond Williams, *Politics and Letters*, Londres, 1971.

que trate de insertar, entonces podemos olvidar toda la discusión política y cultural usual y dejar que la tecnología marche sola", escribió. Además, Williams agrega: "No es en absoluto sorprendente que esta conclusión haya sido tan bien recibida por los 'hombres de los medios' de las instituciones existentes. Le otorga el brillo de teoría de vanguardia a las versiones más crudas de los intereses y prácticas existentes" (p.128). Para Williams, el mcluhanismo debió haber representado la peor dirección posible para los estudios de comunicación. En el caso de que su posición no hubiera quedado suficientemente clara, cuatro años más tarde vuelve a atacar a McLuhan en "Means of Communications as Means of Production" ["Medios de comunicación como medios de producción"]. Y ya en los tempranos '80, cuando el auge del mcluhanismo había quedado atrás, Williams todavía habla en su contra en *Hacia el año 2000* (pp. 142-43).

Sin embargo, el mcluhanismo era, como el mismo Williams reconoció, sólo una variante del determinismo tecnológico. Existieron otros y lo frustraron igualmente. Mientras el tipo de determinismo tecnológico de McLuhan celebraba el efecto de la aldea global, otros autores usaban la misma lógica para aclamar que los medios modernos de comunicación provocarían la caída de la civilización occidental. "Las raíces del pesimismo cultural son profundas", escribió Williams en *Hacia el año 2000*. Estas raíces, insiste, están relacionadas con miedos a los cambios causados por las tecnologías desconocidas y por el efecto de esas tecnologías en las formas tradicionales de la cultura y de la comunicación. Williams prosigue trazando un cuadro de las reacciones de pánico ante las nuevas tecnologías:

A primera vista hay simples y nefastas predicciones basadas en prejuicios suscitados contra las nuevas tecnologías. Pero hay también fases de asentamiento, en que las tecnologías que antes habían sido innovadoras son absorbidas y sólo las formas actualmente nuevas son consideradas una amenaza. Al mismo tiempo, no queda claro usualmente si sólo se alude a las tecnologías. Pasado el escalofrío (que he visto físicamente) que se produce con la mera mención de la televisión por cable o por

satélite, aparece un argumento más completo. "Por supuesto, no se trata sólo del cable, sino de la basura que se nos va a bombardear a través de él (...).

La fórmula que subyace a este tipo de objeción es el contraste entre una 'cultura minoritaria' [ó alta cultura] y las 'comunicaciones de masa', que fueron creadas y desarrolladas en cada una de las etapas de las nuevas tecnologías culturales. En cualquiera de sus fases, está enredada en objeciones con ciertas tecnologías actuales, pero su base es siempre una posición política y social. (p.133)

De hecho, como Williams sugiere, no se trata únicamente de que la gente se resiste a las nuevas tecnologías por el simple hecho de que son tecnologías. Por el contrario, la resistencia se relaciona con la amenaza que las nuevas formas de comunicación plantean a las formas preexistentes de autoridad cultural. Como en este pasaje, Williams adscribe generalmente a los intelectuales la posición del pesimismo cultural y su peculiar rama de determinismo tecnológico "del día del Juicio Final". Lo más grave sobre este tipo de lógica, sugiere Williams, es que descarta la posibilidad de imaginar cualquier tipo de alternativa, porque los cambios en el acceso a la cultura y los gustos por las nuevas tecnologías amenazan a las propias instituciones culturales, a través de las cuales los intelectuales y otros árbitros de la cultura minoritaria, construyen poder y prestigio. Por esta razón, en *Hacia el año 2000* plantea que "No hay en ellas [en la cultura minoritaria] nada que quieran defender excepto el pasado, y por eso un futuro alternativo es precisa y obviamente la pérdida final de sus privilegios" (p. 135).

En sus primeros escritos sobre este asunto en *Cultura y sociedad*, Williams presenta un ejemplo perfecto de la extensión "ridícula" que puede alcanzar esta rama del determinismo tecnológico: Al argumentar contra la investigación que afirma que las charlas radiales podrían dar como resultado una cultura más impersonal porque no permiten que sus oyentes puedan responder, Williams protesta:





Pero la situación es la misma en la que se encuentran la mayoría de los lectores: la imprenta, después de todo, fue el primer gran medio impersonal. Es tan fácil enviar una respuesta a un locutor radiofónico o al editor de un diario, como enviar una a un autor contemporáneo; ambas son mucho más fáciles que tratar de responder a Aristóteles, Burke o Marx (p. 250).

Aquí como en todas partes, Williams demuestra que el rechazo de las modernas tecnologías de comunicación sobre la base de su influencia social negativa, no está basada en una teoría científica de causa y efecto (como la investigación científica social solía sugerir) o en interpretaciones razonables (como podría ocurrir en los discursos de las humanidades), sino más bien en una cierta ideología de la propia cultura. Cultura, en esta formulación, sólo puede hallarse en la gran tradición de los gustos minoritarios, no a través de la diseminación masiva de formas ajenas a estos gustos.

En *Televisión: tecnología y forma cultural*, Williams se enfrenta a toda la investigación sobre "efectos", al verla como un tipo de consecuencia del determinismo tecnológico y, en forma similar, muestra cómo sus reclamos de verdad científica necesitan ser examinados a través de su apuntalamiento ideológico. "Alguna parte del estudio de los efectos de la televisión -escribe- debe pues entenderse como una ideología: una manera de interpretar el cambio general a través de una causa desplazada y abstracta [los medios]". Williams sostiene, por ejemplo, que la investigación sobre los efectos de la violencia de los medios en el comportamiento humano parte de la suposición de que las sociedades definen la violencia como indeseable y antitética a los modos normales de comportamiento. Pero, escribe Williams, "debería resultar inmediatamente evidente, si observamos a las sociedades reales, que ése no es el caso" (p. 122). Por el contrario, la violencia tiene un estatus contradictorio. Algunas prácticas violentas, según detalla, son consideradas criminales (protestas estudiantiles, robos), mientras otras (probablemente se refería a la guerra en Vietnam) son autorizadas y alentadas como formas de conducta normales y deseables. En este sentido, Williams concluye que

las investigaciones sobre los efectos necesitan explorar toda la noción de "norma" contra la cual se mide el desvío.

En oposición a los estudios sobre los efectos y a todo tipo de determinismo tecnológico, en *Televisión: tecnología y forma cultural*, Williams invierte la fórmula, al establecer que "la tecnología, incluida la comunicación tecnológica, y específicamente la televisión, es a la vez una intención y un efecto de un orden social particular" (p. 128). Williams remarca la necesidad de estudiar esta relación entre la intención y el efecto. De esta manera llama la atención sobre la arquitectura de la institución, sus planificadores, constructores y fundamentos de otros tipos de formas institucionales tecnocráticas.

En *Los medios de comunicación social*, Williams analiza las elecciones que han sido realizadas a lo largo de la historia para usar los medios. Estas elecciones son formas institucionalizadas basadas en cuatro acuerdos generales: paternalismo (donde el estado opera a favor del interés nacional), autoritarismo (donde los medios son usados primordialmente como instrumentos de control social), comercialismo (donde la acumulación de beneficio es el principal objetivo) y democracia (donde el tema del acceso a los derechos y el diálogo bidireccional es primordial). Para aquellos que han dictado algún curso introductorio sobre *broadcasting*, estos conceptos pueden resultar familiares, porque también son utilizados en *Broadcasting in America*. En ese libro, Sidney Head y Christopher Sterling equiparan el sistema británico con paternalismo, cuando dicen que "hay un énfasis especial en preservar la lengua nacional"; igualan el sistema autoritario con "el comunista y el de muchos países del tercer mundo", donde los "programas contienen propaganda o, en el mejor de los casos, tienen un objetivo educativo"; y por último dejan caer juntos los términos "democrático" y "comercial" en favor de un rótulo más eufemístico para el sistema de *broadcasting* americano que, según dicen, tiene una "orientación permisiva" que "hace de la libertad de comunicación el principal artículo de fe y fomenta la libre empresa".³ Señalo este aspecto, no sólo por el sesgo cultural que disemina entre los estudiantes universitarios, sino

³ Sidney Head y Christopher Sterling, *Broadcasting in America: A Survey of Electronic Media*, Brief Edition, Boston, Houghton Mifflin, 1991, p. 368.

también porque se encuentra a 180 grados del uso que Williams hace de esos términos. Como sugiere en *Los medios de comunicación social*, estos modelos institucionalizados no son exclusivos de un tipo de sistema, sino que por el contrario se mezclan en los diferentes sistemas de medios nacionales.

En el segundo capítulo de *Televisión: tecnología y forma cultural*, Williams demuestra cómo estos modelos institucionales se materializaron en el sistema británico y el americano de acuerdo con las normas políticas y los diseños industriales de las grandes sociedades. En ambos casos, Williams plantea que los objetivos políticos y económicos guiaron el uso y desarrollo de la tecnología de broadcasting. Nuestros sistemas tienen la forma que tienen, no por causa de propiedades inherentes de los medios o porque de alguna manera sean "síntomaticos" de necesidades sociales generales, sino porque fueron creados a partir de decisiones políticas y económicas. Esto suena a veces como un repliegue hacia un tipo de interpretación marxista vulgar de la situación, una posición incómoda para Williams. Sin embargo, sigue complicando la fórmula enfatizando la idea de contradicción social.

Las instituciones de broadcasting no fueron fundadas simplemente sobre las bases de un comercio burdo o de políticas gubernamentales; las elecciones realizadas por industriales y políticos estaban ellas mismas enraizadas en tensiones sociales mayores entre los ideales conflictivos y las prácticas en las sociedades en general. En cada caso, se institucionalizó el uso en buena parte centralizado y de una sola vía de la tecnología de broadcasting, pero esto sólo fue posible a través de la invocación de principios democráticos tales como el interés público, la libertad de expresión y el concepto de sistema político representativo. Sin embargo, como Williams nos recuerda, principios como la libertad de expresión, el interés público, y la representación no son evidentes por sí mismos. Con una larga y sostenida afición a revelar los orígenes e historia de las palabras, Williams nos pide que exploremos la contradictoria retórica de las políticas de broadcasting británica y americana. ¿Qué significa decir que tenemos un sistema "libre" e "independiente" cuando ese sistema es obviamente un sistema comercial dependiente de las grandes

economías de la publicidad y de la atracción de la audiencia? De manera similar, ¿qué significa decir que el sistema de radiodifusión británico y americano operan en el interés público cuando los sistemas sociales son compuestos por intereses competitivos? En este sentido, en vez de definir simplemente los sistemas, estos términos sirven realmente para negociar una serie de tensiones sociales por medio de las cuales estas instituciones son concebidas.

En la situación estadounidense, el énfasis de Williams en la contradicción provee una manera fructífera para pensar sobre la fundación del sistema de broadcasting en los años '20. Aquí, la contradicción entre valores comerciales y valores democráticos gobernó la misma construcción de la institución como una variedad de grupos —los militares, el gobierno, radioaficionados, educadores, industriales— que discutieron la forma que deberían adoptar los medios de broadcasting. A principios de los años '20, el problema central en juego consistía en cómo el gobierno americano podría justificar la propiedad privada comercial de las estaciones y aún adherir a valores democráticos de "libertad de expresión" que estaban escritos en la Constitución. Esto implicó, de hecho, realizar algunas maniobras retóricas, tanto al nivel de la política gubernamental (que resolvió el tema estableciendo la idea de que los broadcasters deberían operar como representantes del "interés público") como en el nivel de la industria. A fines de 1926, cuando la NBC se convirtió en la primera cadena de broadcasting, incorporó esta contradicción entre valores democráticos y comerciales en su retórica promocional, aclamando que la cadena comercial era "no monopólica" sino representativa del "interés público". Es importante, en la estructura de Williams, que dicha retórica no es sólo una ingeniosa "mentira" que enmascara la verdad y engaña al público; es un producto de las paradojas en el corazón de la sociedad en general. Es parte de las más vastas relaciones sociales contradictorias en la cultura capitalista.

En el primer capítulo de *Televisión: Tecnología y forma cultural* Williams insiste en que, antes que cualquier otra cosa, el sistema de broadcasting fue una respuesta frente a la paradoja inherente a dos modos contradictorios aunque conectados de la vida social moderna: la

movilidad geográfica (concretada a través de tecnologías de transporte y comunicación) y la privatización (concretada a través de la arquitectura doméstica y la planificación comunitaria). Williams llama a esta paradoja "privatización móvil" y ubica sus raíces en los cambios sociológicos provocados por la Revolución Industrial. En una sociedad organizada alrededor de grandes centros urbanos, las personas ya no experimentan una existencia en pequeñas comunidades productivas. Al contrario, viven en un mundo en continuo movimiento donde las comunidades están conectadas a través de sistemas de transporte y comunicación. Al mismo tiempo, desde la industrialización, se hizo mayor hincapié en la ideología de la privacidad, que se materializó en viviendas individuales para las familias. No obstante, la familia privada siempre ha sido completamente dependiente de la esfera pública para su financiamiento, mantenimiento e información sobre el mundo. El sistema de *broadcasting*, argumenta Williams, sirvió como solución para esta contradicción en la medida en que consiguió traer una imagen del mundo exterior al hogar privado. Le brindó a la gente la sensación de viajar a lugares distantes y de acceder a la información y al entretenimiento en la esfera pública, aun cuando recibieran todo esto en los confines de su propio mundo doméstico.

El concepto de privatización móvil es uno de los más fructíferos en este libro; pero Williams no dedica mucho tiempo a considerar en detalle sus ramificaciones para la experiencia cultural más general de mirar televisión, apenas lo relaciona con su discusión sobre el "flujo" móvil de comunicaciones en la vida privada del hogar (p. 88). Así también, aparte de algunos comentarios en el tercer capítulo sobre la movilidad visual de programas tales como *Laugh-In* y *Plaza Sésamo* (p. 76) no une estas ideas en forma explícita con su investigación respecto de las formas textuales de televisión. En cambio, formula detalladamente el concepto de privatización móvil en términos de las interpretaciones de los dramas de fines del siglo XIX (especialmente de Ibsen y Chejov) a los que considera el prototipo para el *broadcast* y el cine. De acuerdo con Williams, estas obras del siglo XIX negociaron las tensiones entre movilidad y privatización: establecieron la acción principal en las habitaciones cerradas de los hogares familiares, pero al mismo tiempo se centraron en personajes que contemplaban

desde la ventana esperando conocer noticias sobre el mundo exterior. En su artículo de 1974 "*Drama in Dramatized Society*", Williams avanza en esta dirección para sugerir que justo cuando el drama estaba buscando, más allá de su capacidad, la manera de ir más allá de la habitación cerrada, el cine presentó una movilidad única de la visión que brindó a sus espectadores diferentes formas de ver el mundo. En ese mismo artículo, cuando Williams habla de televisión, descarta la consideración del texto en favor de un contexto de visión: "Hay una continuidad cultural indirecta, me parece, entre esas habitaciones cerradas [del teatro del siglo XIX], habitaciones cerradas y con marcos iluminados, y las habitaciones en las que miramos imágenes enmarcadas de televisión: en casa, en nuestras propias vidas pero necesitando mirar lo que está sucediendo, como decimos, 'allá afuera' ¹⁹". En este pasaje, Williams presenta un modo bastante sugestivo, si no inquietante, de considerar el acto de ver televisión como un drama social. Los espectadores están relacionados con los personajes de las obras del siglo XIX, que esperan noticias del mundo exterior, noticias que en sí mismas presentan una forma dramática. Esto es en última instancia lo que Williams tiene en mente con su noción de "sociedad dramatizada", porque como él sugiere, la televisión otorga a las personas acceso a la forma dramática, sin precedentes. Con la televisión, el drama se convierte en una parte integral de los rasgos materiales de la vida cotidiana; se convierte en uno de los modos centrales a través de los cuales la gente construye y comprende su mundo.

El tipo de conexiones que Williams comienza a realizar entre televisión y experiencia social cotidiana en "*Drama in a Dramatized Society*" no son realmente exploradas en *Televisión: tecnología y forma cultural*. En cambio, en sus investigaciones sobre sociedad, tecnología e instituciones, lo "social" se define más en términos de estructuras poderosas y dominantes; y mientras conceptos tales como "privatización móvil" son sugestivos, Williams los devuelve a un modelo histórico "top-down" antes que "bottom-up". Aunque, en los dos primeros capítulos, propone nuevas formas de ver a la historia de la comunicación como una historia social, muchas de las investigaciones históricas reales recaen en un tipo familiar de catálogo de

¹⁹ O'Connor, *Raymond Williams on Television*, p. 6.

grandes hombres que inventaron grandes tecnologías y tuvieron grandes ideas para implementarlas en los grandes momentos de la historia. Al leer estos capítulos, a menudo parece que Williams no puede imaginar una metodología crítica capaz de asir su paradigma teórico; sus datos son tomados de fuentes secundarias preparadas en el estilo *Dragnet*¹¹ de la historia para *broadcasting* ("sólo los hechos, señorita"), aunque, a un nivel teórico, se opone radicalmente a los modelos positivistas. Casi no hay intento por considerar cómo una variedad de luchas sociales fueron forjadas en torno de las nuevas tecnologías de la comunicación y cómo las personas impugnaron las prácticas institucionales establecidas por las grandes compañías, los militares y los oficiales gubernamentales. No hay discusión de la visión alternativa del uso de la tecnología, por ejemplo, entre los radioaficionados; tampoco se discute cómo las nuevas tecnologías fueron representadas y experimentadas por la cultura popular; ningún debate sobre cómo fueron integradas con las preexistentes jerarquías sociales de género, raza, etnia y clase. Todas estas áreas, que ahora son exploradas por historiadores culturales como Susan Douglas, Carolyn Marvin, Catherine Covert y Robert McChesney, contienen precisamente el tipo de cuestiones que pueden comenzar a dialogar con la visión de la comunicación de Williams como una práctica material y social.¹²

¹¹ *Dragnet* fue una serie policial de radio y televisión estadounidense muy famosa durante los años '50. Uno de sus protagonistas decía una frase que resultó ser muy pegadiza en esos años: "Just the facts 's mam".

¹² Ver Susan J. Douglas, *Inventing American Broadcasting, 1899-1922*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1987; Carolyn Marvin, *When Did Technologies Were New: Thinking About Communication Technologies in the Late Nineteenth Century*, New York, Oxford University Press, 1988; Catherine L. Covert, "We May Hear Too Much: American Sensibility and the Response to Radio, 1919-1924", en Catherine L. Covert y John D. Stevens (eds.), *Mass Media Between the Wars: Perceptions of Cultural Tension, 1918-1941*, Syracuse, Syracuse University Press, 1984, pp. 199-220; Robert W. McChesney, *The Battle For Control of U.S. Broadcasting, 1930-1935*, Nueva York, Oxford University Press, 1993.

Quizás porque estos capítulos se alejan a menudo de los principales puntos de vista y objetivos del autor, ejercen menos influencia sobre los estudios de la televisión que aquellos que brinda Williams sobre el análisis del "flujo". Aquí, Williams discute por un nuevo enfoque para la crítica, un enfoque que se ajuste mejor a la entera experiencia de mirar televisión. Aunque Williams siempre sostiene que es necesario analizar programas discretos (un

punto sobre el que volveré), sugiere sin embargo que los críticos deberían analizar la televisión como un movimiento total (o flujo) de materiales textuales que desfilan ante nosotros en cada ocasión singular. En vez de pensar en unidades de programas (un modelo del teatro), tenemos que pensar la grilla entera; en vez de pensar los comerciales como interrupciones, necesitamos pensarlos como una parte integral del proceso textual televisivo; en vez de pensar sólo en el mensaje de un programa, tenemos que pensar el flujo móvil de sonidos e imágenes fragmentados los unos en los otros. Esto, sostiene Williams, podría explicar mejor el modo en que realmente miramos televisión.

El descubrimiento de Williams del concepto de flujo puede remontarse a sus análisis de otras formas culturales, especialmente los medios impresos. En *Las medias de comunicación social*, por ejemplo, detalla la necesidad de ver los avisos publicitarios en relación con el diseño total de la página impresa; y en *Televisión: tecnología y forma cultural* hace referencia a los modelos de la prensa escrita cuando considera las estrategias del flujo usadas en los medios de *broadcasting*. Williams mencionó por primera vez el término "flujo" durante los años como comentarista televisivo para *The Listener*. Actualmente incluidas en la antología *Raymond Williams on Television*, esas reseñas proveen un sentido de la propia experiencia de Williams moviéndose dentro y fuera del flujo de los textos televisivos, creando (como todos lo hacemos) su propio modelo de atención. Leer esas columnas a menudo parece como si espiáramos a alguien apretando los botones del control remoto, buscando desesperadamente algo de interés sentado en su sala de estar al final del día. Con Williams experimentamos los placeres que ofrece la televisión, sus frustraciones y sus fallas. En el espacio de una reseña podemos movernos desde el drama a los deportes, a los shows de juegos, a los rasgos de un documental. En numerosas instancias Williams usa la palabra "flujo" para capturar esta experiencia. Williams define este concepto con mayor precisión en el ensayo de 1971 llamado "Programmes and Sequences" [Programas y secuencias] donde cuestiona la viabilidad del análisis de un solo programa y dice: "He llegado a sentir últimamente que el tipo de análisis que más necesitamos es el de este flujo general: de la



organización, los métodos y los valores que son recibidos dentro y a través de los programas" (p.133).

Quizás porque el concepto de flujo ha sido tan influyente también ha sido criticado por su intento de explicar demasiado sobre la televisión concibiendo una ley que abarque todos los diversos tipos de experiencias que tenemos cuando miramos televisión.¹⁴ Pero en cierto sentido, el error no es realmente de Williams. En cambio, como cualquier buena idea original, el "flujo" resultó atractivo para los académicos desesperados por buscar nuevas formas de abordar un tema. Esto fue particularmente cierto a mediados de los años '70 hasta los primeros '80 cuando la gente

¹⁴ El flujo ha sido criticado desde varios flancos. En *Visible Fictions: Cinema, Television, Video* (Londres, Routledge y Kegan Paul, 1982), John Ellis afirma que la definición de Williams problemática e imprecisa del flujo permitió el mal uso y malentendidos sobre el concepto (pp. 117-15). En *Television Culture* (Nueva York, Methuen, 1987), John Fiske adhiere a gran parte del análisis de Williams pero sugiere que en su teoría del flujo televisivo éste tiene una preferencia implícita por el texto literario: es más, argumenta que Williams no registra seriamente la forma en que los programadores estadounidenses crean flujos paritados que atraen a las audiencias a los anunciantes (pp. 99-105). En "Raymond Williams and the Cultural Analysis of Television" en *Media, Culture and Society* 13 (1991, pp. 153-69), Stuart Laing resume esas críticas del flujo diciendo que "el problema con el flujo es que es un concepto al que se le pidió mucho -cubrir demasiados aspectos distintos del medio" (p. 167).

de humanidades recién comenzaban a encontrar métodos alternativos para los supuestos empiristas de las ciencias sociales, moviéndose, como lo habían hecho los estudios fílmicos, hacia la semiótica, el marxismo, el psicoanálisis y, más tarde, hacia nuevos tipos de historia cultural y etnografía. Cuando apareció por primera vez, el concepto de flujo llenó un vacío y permitió que la gente pensara sobre la televisión desde nuevas perspectivas. En la publicación de E. Ann Kaplan de 1982, *Regarding Television*, una de las primeras verdaderamente innovadoras antologías sobre la televisión estadounidense, el "flujo" proveyó el modo para pensar seriamente los medios, particularmente dio lugar a nuevos puntos de vista para las críticas feministas que fueron mucho más allá del análisis original de Williams hacia nuevos modos de conceptualizar el modo de ver femenino y la cultura de las

mujeres.¹⁵ En todos estos sentidos, el "flujo" fue un importante impulso para los especialistas en televisión contemporánea y, aunque haya sido atacado por haber sido demasiado general y demasiado utilizado, Williams nunca hubiese podido predecir su popularidad y vasta aplicación en el campo de estudios sobre televisión en desarrollo.

Más allá de las acusaciones sobre su uso y abuso, hay problemas en la formulación del concepto que propone Williams. Como puede verse en los capítulos sobre el análisis institucional, Williams nunca parece llegar a encontrar un método equivalente para su concepto. Aunque a nivel teórico pone énfasis en la dimensión experiencial del flujo (el hecho de que describe mejor el modo en que vemos televisión), sus métodos críticos para el análisis no se basaban tanto en la experiencia de ver sino más bien en el análisis textual de la grilla, la yuxtaposición de formas y la sucesión de sonidos e imágenes que esto implicaba. Pero en términos de la experiencia real de mirar televisión, este método presupone un espectador que está mirando toda la noche sentado en una silla, percibiendo este flujo de imágenes. En algún sentido, este método era la proyección de un tipo específico de espectador -el crítico-, la proyección del mismo Williams como crítico para las columnas de *Listener*. Pero no cuenta para nada para los procedimientos cotidianos de mirar la televisión. No considera el hecho de que las personas, a menudo, se acercan o se alejan de la televisión de acuerdo con la lógica de su grilla horaria y actividades. No considera si alguien se está preparando un sandwich, contestando el teléfono, poniendo a dormir un bebé -en síntesis- el flujo de actividades humanas que interactúan con el flujo de los programas de televisión. Esta dimensión de la experiencia quedó a cargo de críticos como Tania Modleski, Horace

¹⁵ E. Ann Kaplan, *Regarding Television: Critical Approaches - An Anthology*. Los Angeles, Instituto de Cinematografía de los EEUU, 1983. Es de particular importancia el ensayo de Tania Modleski "The Rhythms of Reception: Daytime Television and Women's Work" [*Los ritmos de la recepción: televisión diurna y el trabajo femenino*], pp. 67-75, que usa el concepto de flujo para teorizar sobre cómo el contexto del trabajo doméstico (tareas hogareñas y maternidad) impacta en la experiencia como espectadora de la mujer.

Communications
 'a most valuable text for anyone concerned with the state of the world means of communication in his country - television, film, radio, advertising, books and computers'



Newcomb y Paul Hirsch que desarrollaron el concepto de flujo en su sentido más completo del diálogo entre espectadores, textos y contexto de recepción.²⁵

Para entender por qué no exploró la dinámica de la recepción comprendida en el flujo, necesitamos ver a Williams en relación con las tradiciones en las que trabajaba, tradiciones que plantean una serie de cuestiones diferentes de las que enfrentan hoy la mayoría de los académicos que investigan sobre televisión. Estas cuestiones estaban enraizadas en la crítica literaria de tipo evaluativa que posicionaba a los críticos como gente que podía juzgar los méritos de una obra basándose en su conocimiento de la historia de las formas literarias. A medida que los estudios sobre la televisión se desarrollaban en las últimas dos décadas en los EEUU se fue produciendo un distanciamiento de las evaluaciones de tipo (abiertamente) estético. Quizá porque muchos académicos que trabajaban en este campo ahuyentaban lo que Williams describía como el pesimismo cultural del intelectual respecto de la cultura de masas, y quizá porque mucho de este pesimismo cultural justificaba su subestimación respecto de la televisión degradando las formas estéticas del medio (su calidad visual inferior, su naturaleza formulista, sus narrativas interrumpidas, sus estílos prefabricados), los juicios estéticos se volvieron la ruina del campo. Esto no significa que la evaluación fuera descartada completamente sino que los eruditos de la televisión comenzaron a evaluarla en otros

²⁵ Ver Modleski, "The Rhythms of Reception"; Horace Newcomb y Paul M. Hirsch, "Television as a Cultural Forum" (La televisión como un foro cultural), en Horace Newcomb, (ed.), *Television: The Critical View* (cuarta edición), Nueva York, Oxford University Press, 1968, pp. 455-71. Modleski se ocupa de cómo el contexto de vida doméstica impacta en las interpretaciones y los placeres de las telenovelas que hacen las mujeres; Newcomb y Hirsch diseñan un modelo para pensar la forma en que los espectadores crean sus propios patrones del flujo seleccionando ciertas combinaciones o franjas de programación.

términos -su efectividad política en la audiencia, su atracción subversiva versus la conservadora, o su tendencia hegemónica versus la contra-hegemónica. Junto con esto, un análisis más completo del "canon" y de la relación entre la posición social y el gusto ha alentado ahora una reexaminación de la crítica estética y sus vínculos con la clase privilegiada de críticos a quienes esta actividad crítica se

ha dirigido tradicionalmente. Lo que resulta más interesante sobre estos términos de Williams es que escribe sobre todos estos asuntos pero aún se aferra a la idea de que la evaluación estética tiene una función política progresista.

Ya en *Cultura y Sociedad* Williams confrontó los prejuicios culturales que recorren la crítica estética, particularmente el pesimismo cultural hacia la tecnología moderna de las comunicaciones. En el último capítulo de ese libro Williams pasa un largo tiempo considerando las reacciones de la cultura minoritaria contra la cultura de masas, reacciones que, como mencioné antes, son para Williams una retirada segura a las tradiciones en que los críticos tenían un conocimiento experto y consecuentemente una autoridad única para hablar. Él vincula esta posición de autoridad cultural con una suerte de determinación voluntaria a menospreciar cualquier cosa buena que produzcan los medios. Mientras mantiene que es importante permanecer crítico frente al arte malo, no obstante postula que "una proporción significativa de lo que se ve en cines y lo que se escucha por el éter es meritorio" (p. 308). Es más, asegura que si los críticos culturales se concentran sólo en lo que consideran alta literatura, pueden caer en el "peligro del engaño" al creer que pueden entender su cultura sólo leyendo:

Mucha gente muy educada ha estado, de hecho, tan dedicada a su lectura, como hábito estabilizador, que no notan que hay otras formas de actividad creativa, inteligente, dotada, no sólo las formas relacionadas de teatro, conciertos y galerías de cuadros; sino todo un rango de habilidades generales, desde la jardinería, la metalurgia y la carpintería hasta la política activa. El desprecio por muchas de estas actividades, siempre latente en los muy cultos, es una señal de las limitaciones del observador y no de esas actividades (p. 309).

En pasajes como el anterior, Williams probablemente estaba basándose en sus propias experiencias de vida como niño en la Gales rural, elaborándolas a la luz de los prejuicios del establishment intelectual en el que estaba imbuido.



Generalmente, en *Cultura y Sociedad* Williams parece realmente torturado por la complejidad de asumir una posición frente a los parámetros del gusto. Por un lado, quiere abolir las pretensiones elitistas en el centro del rechazo a la cultura de masas. Por el otro, cree en la necesidad de retener un juicio crítico y de enseñar a sus estudiantes la habilidad de discriminar el arte bueno del malo. Continuamente cuestiona sus propias posiciones; cada afirmación lo lleva a otra duda sobre la validez de los parámetros críticos. Unos años más tarde, en *Los medios de comunicación social*, es aún más directo en su escepticismo frente a las jerarquías culturales: "una y otra vez minorías particulares confunden la superioridad de la tradición que han tenido a disposición con su propia superioridad, una asociación que el paso del tiempo o de la fronteras pueden volver repentinamente ridícula" (p. 103). Al llegar a *Televisión: tecnología y forma cultural* ya no es más cómplice de la cuestión de las jerarquías culturales y del prejuicio intelectual contra la cultura de masas, pero sí parece más cómodo con su rol de crítico de la cultura popular.

En una época en que la mayoría de los críticos académicos aún hubiera descartado la posibilidad de evaluar a la televisión (toda ella, desde esta óptica, ya era obviamente mala), Williams desarrolló una voz crítica que tomó a la TV seriamente. En la única ocasión en que enfrentó directamente la pregunta de por qué deberíamos estudiar la televisión, lo explicó como una evaluación de sus programas. En una columna de *Listener* Williams preguntó: "¿qué evidencia relevante de tipo cultural puede ofrecer la televisión? La evidencia negativa por supuesto es admitida por los intelectuales de todas partes, más allá de que miren o no ¿pero evidencia positiva? ¿hay alguna?" Respondió a esta pregunta retórica demostrando los méritos de un talk-show de televisión que planteaba preguntas que Williams consideró importantes. Luego de comentar el programa retornó a su pregunta original:



¿Evidencia positiva? Aún lo creo. Fuera de unos muy contados libros y aún menos cursos universitarios, estas preguntas no se formulan en ningún lado con la claridad y apertura que a veces están presentes en la televisión. Eso, entre otras cosas, es por qué la televisión importa, por qué es parte de nuestra cultura seria (p. 170).

Si, como creía Williams, la televisión iba a ser considerada parte de la "cultura seria", capaz de enriquecer la experiencia y la comprensión, entonces necesitaba ser juzgada críticamente como se lo haría con un cuadro u obra teatral.

A lo largo de las columnas de *Listener* y en el tercer capítulo de *Televisión: tecnología y forma cultural*, Williams considera tanto las características como los méritos relativos de diferentes formatos televisivos, debates, programas educativos, ficción dramática, series, documentales, deportes y pasatiempos como programas de juegos. Su crítica no se estructuró precisamente en una serie coherente de criterios pero algunas tendencias emergen. Continuamente valora la capacidad de la televisión para presentar una forma de comunicación más directa, si bien reconoce su naturaleza de intermediaria. Le gustan los programas con un sentido de inmediatez y prefiere los retratos de gente común. Le disgusta particularmente la opinión profesional y sugiere directamente bajar el volumen durante un programa de deportes (un género que le agrada especialmente por su inmediatez visual y, suponemos, su gusto por las competencias) para escaparle al irritante palabrerío experto. En la misma línea le disgusta la pretensión antidemocrática de la "opinión informada" en comentarios políticos, que él reduce a chisme. Opuesto al artificio de la visión informada oficial, aplaude las presentaciones de una naturaleza más específica y personal diciendo: "un hombre hablando y mostrándonos su trabajo es de lo mejor de la televisión".³¹

Por todas estas vías, Williams valora continuamente la habilidad de la televisión para presentar una forma directa e

³¹ Raymond Williams, "The Miner in the City" [El minero en la ciudad], en: *Raymond Williams on Television* de O'Connor, op.cit. p. 45.

inmediata de comunicación, aún cuando entiende que la inmediatez es una convención histórica basada en modos de actuar, disponer las cámaras, iluminar y otras elecciones estéticas. En otras palabras, aún cuando no cree que la televisión sea una "ventana al mundo" transparente, sí valora su habilidad para comunicar y analizar las experiencias de la gente común. Probablemente por esto Williams eligió *The Big Flame* [*La gran llama*], un drama televisivo sobre la historia de vivencias de la clase trabajadora en los muelles de Liverpool, al defender el realismo en respuesta a la entonces famosa serie de debates que tuvo lugar en los años '70 en el periódico británico *Screen*. Contra esos críticos que veían al realismo como la reproducción y legitimación de una cierta clase de identidad social burguesa, Williams sostiene que la situación es más compleja, que necesitamos pensar en términos de las variedades del realismo y considerar cómo un texto incorpora y entrega diferentes métodos realistas. Luego rastrea el establecimiento de varias características de realismo según se desarrollaron en los siglos dieciocho y diecinueve, características que encuentra socialmente progresivas. Éstas incluyen el paso del escenario histórico al contemporáneo, de lo sagrado a lo secular, y un vuelco a extender la acción trágica de los personajes de alto rango social a aquellos en el nivel del dramaturgo (es decir la clase burguesa). Williams ve el drama televisivo como síntoma de una aún mayor extensión hacia áreas de la experiencia de la clase trabajadora:

La televisión fue concebida a menudo como el lugar para una extensión dramática particular dado que ya tenía una audiencia socialmente extendida a pleno. Era vista como el lugar apropiado, en oposición consciente al teatro, con su persistente audiencia minoritaria en términos sociales y su mucho más limitada audiencia de clase, de la alternativa que permitía una audiencia popular y abarcar temas de un drama mucho más extenso, aquel de la vida de la clase trabajadora, trayendo este estamento social al centro de la acción dramática (*What I came to say* [*Lo que vine a decir*], 1989, pp. 232-33).

No obstante, Williams distingue rápidamente la exhibición de la clase trabajadora que hace la televisión como una pieza exótica de "vida lumpen", presentada para beneficio de clases supuestamente más elevadas, de la visión genuinamente politizada de la experiencia de la clase trabajadora. Cataloga a esta última como la cuarta característica del realismo, un punto de vista "interpretativo". Verdaderamente peculiar, considerando cómo ha sido típicamente enfrentado al realismo, Williams afirma que el drama brechtiano es la influencia para este punto de vista interpretativo en el drama realista televisivo. De hecho, hasta llega a decir que *The Big Flame*, en su interpretación de las vidas de los portuarios, "tal vez incluso conscientemente derive de algo influenciado por Brecht".¹⁷ En última instancia, Williams defiende a *The Big Flame* porque apunta a la experiencia común; trata de temas relevantes para la vida contemporánea presentando una visión politizada de la vida cotidiana de la clase trabajadora. Previsiblemente, Williams pensó que los unitarios (anthology dramas) de la "Era dorada" de guionistas como Paddy Chayefsky y Reginald Rose eran la coronación de la televisión estadounidense, y en *Televisión: tecnología y forma cultural* particularmente, aplaude su presentación de "la vida común" y sus diálogos que parecen sacados de escuchas telefónicas (pp. 56-58). También, como era de esperar, sus propias incursiones en el drama televisivo incluyen su libreto para la BBC *Public Inquiry* [*Investigación pública*] de 1967, acerca del reclamo salarial ferroviario de un grupo de trabajadores galeses.

Ya fuera en su debate en *Screen*, en su columna en el *Listener* o en *Televisión: tecnología y forma cultural*, Williams consideró la evaluación estética y el análisis formal como parte central de los estudios sobre la televisión porque pensó que ella tenía el poder de hacer que la gente pensara distinto sobre las experiencias comunes, familiares. "Hay momentos en muchos tipos de programas —escribe en *Televisión: tecnología y forma cultural*— donde nos encontramos mirando de maneras bastante

¹⁷ Williams pronunció originalmente "A Defense of Realism" [Una defensa del realismo] en una disertación en la escuela de fin de semana de realismo SEFT/Screen que tuvo lugar en la Escuela Internacional de Cine de Londres del 8 al 10 de octubre de 1976. La charla está publicada en *Screen* 18:1 (1977), pp. 61-74, y en *What I came to say* (Londres, Hutchinson Radius, 1989, pp. 226-39). Cita la última publicación.

novedosas" (p. 77). En afirmaciones como ésta, Williams vio la posibilidad de cambiar perspectivas sociales a través de formas de cultura popular. Indudablemente esto es una razón central de por qué mantuvo la necesidad de analizar precisamente esas formas. En una entrevista de 1984 argumentó que la tarea más necesaria de la crítica cultural era el desarrollo de un cuerpo de trabajo sobre las propiedades formales de los textos:

Estimo deben desarrollarse muchas formas diferentes de análisis que se interconecten. Creo que la menos evolucionada es la que trata precisamente de entender la producción de ciertas convenciones y modos de comunicación adentro de la forma. Lo pondría al tope de la lista no porque esto pueda responder a todas las preguntas formuladas sino porque es lo menos probable que suceda.¹⁸

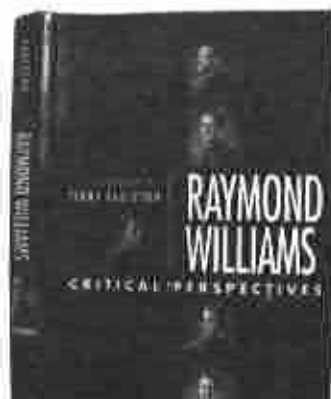
De hecho, en el caso de la televisión aún hay muy poco trabajo disponible en asuntos de convenciones estéticas y formales, quizás por el deseo de alejarse de los estándares del gusto enredados en los modelos reinantes del análisis formal, estándares que ven a la televisión como antítesis del arte. Sin embargo, vistos en el contexto de las convicciones de Williams sobre el rol de la evaluación estética, esta falta de análisis plantea varias preguntas. Los académicos se han alejado tanto de preguntar qué constituye la buena televisión que, cuando Charlotte Brunsdon formuló esta pregunta en una conferencia de televisión en 1988, la audiencia respondió

con una risa nerviosa seguida por una seria atención.¹⁹ Indiscutiblemente, como debe haberlo entendido Williams, incluso si la izquierda mantiene estas preguntas fuera de los límites, la derecha no sigue las mismas reglas. Publicaciones conservadoras como *TV Guide* y organizaciones de control como *Americans for Responsible TV* [Estadounidenses por la TV responsable] están satisfechas conservando para sí el campo de los juicios estéticos. Aún más, y de forma más compleja, las argumentaciones de Williams sobre las jerarquías y el pesimismo cultural deberían hacernos detener a pensar qué estamos haciendo cuando ejercemos el análisis crítico. ¿No sería posible, por ejemplo, que el desplazamiento de la evaluación estética a la política en los estudios sobre la televisión ahora no esté tan claro como nos gustaría? En una conferencia reciente sobre televisión y feminismo algunos participantes preguntaron si no estamos creando nuestro propio canon al seleccionar ciertos programas que nos parecen "subversivos" o de algún modo concernientes a temas feministas.²⁰ ¿Y si estos programas simplemente satisfacen nuestro gusto y se los estamos imponiendo a un grupo de estudiantes universitarios que tal vez prefieran a *Scooby Doo*? Claramente, si los términos del análisis pueden haberse desplazado, los problemas de la evaluación, la forma popular y el rol del intelectual en el tratamiento de la cultura popular deberían preocuparnos tanto como a Williams.

¹⁸ Para el desarrollo de este ensayo ver Charlotte Brunsdon, "Television: Aesthetics and Audiences" [Televisión: estética y audiencias], en Patricia Mellencamp (ed.), *Logics of Television: Essays in Cultural Criticism* [Lógica de la televisión: ensayos sobre la crítica cultural], Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1989, pp. 59-72. Hay que notar, como lo hace Brunsdon, que hay catedráticos interesados en la crítica televisiva basada en la estética. Ver por ejemplo Horace Newcomb, "Toward a Television Aesthetics" [Hacia una estética televisiva], en Newcomb, *Television: The Critical Medium* [Televisión: la mirada crítica], pp. 613-27; y David Thorburn, "Television as an Aesthetic Medium" [Televisión como un medio estético], en *Critical Studies in Mass Communication 4* [Estudios críticos de la comunicación de masas 4] (1987), pp. 161-73. Para ampliar este tema ver Kim Christian Schröder, "Cultural Quality: Search for a Phantom? A Reception Perspective on Judgements of Cultural Value" [Calidad cultural: ¿en búsqueda de un fantasma? Una perspectiva de la recepción de los juicios de valor cultural], en Michael Skovmand y Kim Christian Schröder (eds.), *Media Cultures: Reappraising Transnational Media* [Culturas de medios: reevaluando los medios transnacionales], Nueva York, Routledge, 1992, pp. 199-219.

¹⁹ Este debate tuvo lugar en "Console-ing Passions", la primera conferencia anual de feminismo, televisión y video, Universidad de Iowa, ciudad de Iowa, marzo de 1992.

²⁰ Raymond Williams, "An Interview with Raymond Williams" [Una entrevista con Raymond Williams], por Stephen Heath y Gillian Skirrow, en Tania Modleski (ed.), *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1985, p. 14.



A medida que los estudios sobre la televisión evolucionan en una suerte de campo (o quizás parcela) dentro del amplio paisaje académico, muchos de los asuntos cruciales de la cultura y la comunicación a los que Williams se refirió continuarán siendo atendidos. El punto más central del trabajo de Williams sobre comunicaciones es el de nuestra relación con el mundo mismo de la televisión. En este aspecto, para cerrar el círculo, el verdadero tema en juego para él en *Televisión: tecnología y forma cultural* es precisamente una práctica alternativa. Más en general, a lo largo de su vida, Williams insistió en que la teoría era más relevante cuando era útil de modo práctico, y se resistió a los placeres y privilegios académicos de la teoría por la teoría misma.

En algún sentido, para Williams la teoría siempre estuvo conectada a las prácticas pedagógicas y se explayó sobre esto en numerosas ocasiones.²¹ En una entrevista de 1979 sobre la televisión y la enseñanza argumentó que la pedagogía de la televisión siempre debe forjar una conexión entre el análisis teórico "y las propuestas para nuevos tipos de institución justificadas no sólo por principios abstractos sino mostrando que se pueden hacer distintas formas de trabajo".²² Ya en *Los medios de comunicación social* Williams propuso métodos de enseñar la cultura popular y pensó acerca de los usos educativos de la propia televisión. En otro nivel, la teoría se conectaba a la participación creativa como sus reseñas críticas, sus incontables apariciones en programas de debate de la BBC, sus colaboraciones y sus dramas televisivos. Finalmente, la teoría se conectaba con la intervención política en las instituciones. *Los medios de comunicación social* incluye una larga propuesta de sugerencias prácticas referidas a cuestiones más generales sobre las instituciones que comenzaban a ser expresadas por la Nueva Izquierda en

ese momento. En forma similar, en el último capítulo de *Televisión: tecnología y forma cultural*, Williams plantea usos alternativos mayormente no comerciales para lo que eran las tecnologías comunicacionales emergentes en Gran Bretaña y los EEUU.

En este aspecto, Williams parece haber

²¹ Para una entrevista dedicada a la pedagogía de medios ver Raymond Williams, "Television and Teaching" [Televisión y enseñanza], entrevista realizada por Alan O'Connor, en O'Connor, *Raymond Williams on Television*, pp. 203-15.

²² Williams, "Television and Teaching," p. 208.


aprovechado momentos de transición cultural, quizás esperando encontrar allí oportunidades únicas para nuevos comienzos, incluso cuando él mismo permanecía extremadamente crítico de las tendencias existentes.

Desafortunadamente, si hay una lección moral que aprender de la carrera de alguien, dicha lección aquí no es el típico final televisivo donde los buenos triunfan. Como admite el propio Williams, la propuesta de *Los medios de comunicación social* de cambiar las instituciones mediáticas fue vehementemente atacada por la derecha (que Williams le endilga a su miedo de que fuera abrazada por el partido Laborista). Y cuando luego el laborismo ganó las elecciones, ignoró completamente todas las sugerencias de Williams. Como recuerda en *Politics and letters*:

En los seis años completos de gobierno laborista en los años '60 jamás recibí una consulta, formal o informal, pública o privada, una invitación a un comité o una conferencia, de nadie del gobierno o el aparato laborista. Ni una palabra (p. 371).

Hacia el final de su vida Williams se desencantó más del rumbo que había tomado la situación. En el prefacio de 1987 de la antología de sus columnas en el *Listener* admite:

Aún miro televisión igual de seguido pero es irónico, cuando reviso los años '60, y me leo defendiendo a la televisión de las quejas de los intelectuales de toda Europa y América del Norte. Lo que dije en ese entonces era posible y en algunos casos real, era verdad, pero debo enfrentar el hecho que sus descripciones son ahora, con unas pocas excepciones, notoriamente ajustadas sobre la televisión británica actual. No obstante, por como resultó, lo que hemos visto no es un destino esencial e inevitable del medio. El proceso genuino es histórico. Los cambios fueron motivados y manejados políticamente. La explosión estimulante de nuevo trabajo en los años sesenta fue deliberada y conscientemente refrenada. Lo que había sido el mejor tipo de trabajo se seguía haciendo ocasionalmente pero ahora más a menudo como una "producción de prestigio" antes que la ambición sostenida de innovación y excelencia (p. xi).



Con todo, Williams aún no se había refugiado en absoluto en el pasado con los demás pesimistas culturales. Contrariamente, en un gesto característico, tuvo la paciencia de imaginar el futuro en toda su dificultad y complejidad, sosteniendo que "todo está cambiando nuevamente. Las nuevas tecnologías se abren paso y en las peores manos y en los términos más desfavorables". Aún así, halló esperanza en la proliferación de "profesionales radicales de la televisión y el video, y en la enseñanza y el análisis del medio," y a ellos les dedicó su antología, *Raymond Williams on Television* (p. xii).

Sólo podemos especular sobre a quién le hubiera dedicado la reimpresión de *Televisión: tecnología y forma cultural*, su mayor pronunciamiento sobre el medio, escrito en un tiempo en que el público comenzaba a elegir entre el cable, los satélites, el video, y otros nuevos tipos de medios electrónicos. Aunque Williams estaba disconforme con esas elecciones probablemente no lo consideró como el final del recorrido. En cambio, sugirió que "mientras debemos rechazar el determinismo tecnológico en todas sus formas, tenemos que tener cuidado de no sustituirlo por la noción de tecnología determinada". Porque el cambio, en la teoría y en la práctica "dependerá, no de las propiedades fijas del medio o del carácter necesario de las instituciones, sino de una acción social y una lucha continuamente renovables" (p. 130). *Televisión: tecnología y forma cultural* es sin duda parte de esta lucha en curso.

* Este texto fue escrito como introducción a la edición de *Televisión: Tecnología y Forma Cultural* [Raymond Williams, *Television: Technology and Cultural Form*; Hanover and London, Wesleyan University Press, 1992].



Lynn Spigel

es profesora "Frances E. Willard" de

Culturas de la pantalla en la Escuela de Comunicación de la Universidad de Northwestern-Chicago. Sus trabajos se centran en la cultura norteamericana de la posguerra y en los medios de comunicación. Sus libros incluyen *TV by Design: Modern Art and the Rise of Network Television* (2008); *Welcome to the Dreamhouse: Popular Media and Postwar Suburbs* (2001) y *Make Room for TV: Television and the Family Ideal in Postwar America* (1992). También ha realizado numerosas antologías como *Television after TV* (2004) and *Feminist TV Criticism* (2007). Es editora de la colección de libros *Console-in Passions* de la Editorial de la Universidad de Duke.