

3. Las formas de la televisión

Entre la tecnología de la televisión y las formas heredadas de otros tipos de actividad social y cultural se da una complicada interacción. Muchos han dicho que la televisión es esencialmente la combinación y el desarrollo de formas anteriores: el periódico, la reunión pública, una clase educativa, el teatro, el cine, el estadio deportivo, las columnas y las carteleras de anuncios publicitarios. El desarrollo se complicó en algunos casos a causa de los antecedentes previos de la radio y estos son aspectos que hay que considerar. Sin embargo, está claro que no se trata únicamente de una cuestión de combinación y desarrollo. La adaptación de las formas heredadas a la nueva tecnología condujo en muchos casos a cambios significativos y a algunas diferencias cualitativas reales. Vale la pena observar cada una de las formas principales teniendo presentes estas cuestiones. Pero una vez que lo hayamos hecho, será necesario examinar las formas que a primera vista no son derivados y que es mejor considerar como formas innovadoras de la televisión.

A. La combinación y el desarrollo de las formas anteriores

(i) La noticia

Los periódicos ya habían recorrido todas sus principales etapas de desarrollo antes del advenimiento de los noticieros radiales. En sus comienzos, la radio dependía de manera casi

absoluta de las agencias de prensa existentes para recibir noticias. Las técnicas de presentación de la radiodifusión fueron al principio la mera transmisión de los cables de las agencias de noticias leídos por los "locutores" considerados voces autorizadas y neutrales, aunque la "autoridad" y la "neutralidad" fueran en realidad de las agencias. El empleo de reporteros especiales y de corresponsales cobró importancia sobre todo durante la Segunda Guerra Mundial. Cuando el servicio de televisión mayoritario emprendió su acelerado desarrollo, ya contaba con secciones internas específicas para reunir información y para presentar las noticias, aunque continuaron usándose los servicios de las agencias de noticias generales.

Las relaciones entre el boletín de noticias radial o televisivo y el periódico, como formas diferentes de comunicación, son, pues, complicadas. Tal vez, la manera más conveniente de analizarlas sea agruparlas bajo cuatro encabezados:

(a) La secuencia

La página impresa del periódico corriente había llegado a ser, antes de la televisión, un mosaico de temas. Los primeros periódicos habían seguido cierta secuencia, divididos en columnas. Pero aún antes de que esta división se desglorara en el diseño de mosaico que fue habitual en la mayor parte de los periódicos desde la década de 1920, el acto de leer la página de un periódico implicaba recorrer con la mirada, escudriñar, y luego, dentro de los términos de la selección del periódico, entraba en juego la selección del lector de los temas en los que decidiera concentrarse. Puesto que ciertas páginas del periódico se especializaban en cierto tipo de noticias y material relacionado, el lector seleccionaba cualquier página mosaico antes de comenzar a escudriñar el mosaico mismo.

Técnicamente, la radiodifusión tuvo la posibilidad de tomar algunos elementos de esta presentación casi simultánea de una cantidad de temas de actualidad y los utilizó en un grado limitado. Pero el modo más simple de presentación en el nuevo medio fue lineal en el tiempo. En la radio

británica, recién durante la guerra comenzaron a reunirse los "títulos de primera plana" al comienzo de los boletines, que todavía se llamaban de ese modo por la práctica de los periódicos. Este tipo de presentación de los "títulos" hoy se utiliza ampliamente en los noticieros de televisión, aunque no en todo el mundo. La repetición de los principales puntos al final del boletín también es muy común, aunque no universal. Con todo, independientemente de que estas técnicas de atención y repetición se empleen o no en un lugar determinado, la forma principal del noticiero de televisión es, dentro de su propia estructura, lineal.

(b) Las prioridades

La presentación lineal tiene necesariamente efectos en la cuestión de las prioridades entre las diferentes noticias. La página mosaico del periódico tiene sus propias técnicas para captar la atención del lector e indicar la importancia relativa, pero esas técnicas están sujetas, hasta cierto punto, a la capacidad del lector de encontrar su propio camino. El boletín de noticias de la radio y la televisión tiende a conservar un control editorial más evidente de la prioridad y la atención.

Es imposible estimar los efectos de este modo de presentación sin examinar qué había ocurrido con las prioridades en los diferentes tipos de periódicos. En Gran Bretaña, por ejemplo, una comparación de las principales noticias (véase *Comunicaciones*)¹ mostró marcadas variaciones de prioridades en los diferentes tipos de periódicos. Otra comparación con los boletines informativos mostró que las prioridades de las radios y las televisoras eran, en su conjunto, las mismas que las de la prensa escrita minoritaria. En los Estados Unidos, la situación de la prensa es diferente, pero esta característica general se repite allí. La cosmovisión que reflejan la selección y la prioridad relativas de las noticias es muy parecida,

1. Cfr. edición original: *Communications*, 1966, pp. 76-82. [N. de E.]

y también en ese país se registra un orden de prioridades semejante entre los boletines de la radio y la televisión y los periódicos dirigidos a las minorías, escritos por y para las personas relativamente más educadas. La distribución de intereses en la prensa más popular, que supuestamente sigue los gustos de sus lectores característicos, difícilmente se encuentre en los noticieros de las radios y las emisoras de televisión, aunque en el resto de la programación también tienden a predominar definiciones muy semejantes de lo que es popular e interesante.

Los efectos de este panorama son complejos. Podría decirse que los boletines de la radio y la televisión imponen ciertas prioridades y que entre ellas encontramos definiciones características de la alta política, con un énfasis centralizador en los actos y las palabras de los líderes políticos. No obstante, aunque este sea el caso en general, los boletines de noticias de la televisión nacional suministran más noticias públicas que todos los periódicos, salvo unos pocos. Además, se las suministran a un público muy amplio, de modos que no serían posibles si solo contaríamos con la prensa para la "minoría" y la prensa "popular".

(c) La presentación

En Gran Bretaña, hasta la Segunda Guerra Mundial, el locutor de radio era una voz anónima autorizada (de la clase dirigente). La identificación personal solo se introdujo como una medida de seguridad ante la amenaza de invasión y captura de las estaciones. En la televisión la identificación personal se hizo más marcada, aunque en los boletines de la BBC aún hoy se la enfatiza solo levemente, mientras que en los noticieros de la ITN, la fórmula es "las noticias con" y luego se mencionan los nombres de las personas que las leen.² Esta es también una fórmula común en los progra-

mas de noticias estadounidenses, y luego también apareció la autopresentación inmediata como en la mayoría de las cadenas estadounidenses.

Impuesta mediante cualquiera de estas fórmulas, la presencia visual de un presentador conocido seguramente afecta la totalidad de la situación de comunicación. En un extremo (la BBC) se trata continuamente de limitar la función del presentador a la lectura, y el plano se aleja de él para mostrarlo acomodando sus papeles o para dejar ver, en el fondo, al equipo de redactores que escriben las noticias. En el otro extremo están los boletines mixtos de noticias locales, nacionales e internacionales de la televisión estadounidense, en los que se advierte una estudiada informalidad que apunta a crear el efecto de un grupo de hombres y mujeres que comparten con el televidente cosas de las que casualmente se han enterado. Incluso en los boletines de las grandes cadenas se pone menos énfasis en el guión que en la presentación personal. Al mismo tiempo, en las grandes cadenas, uno de los presentadores normalmente pone fin al noticiero con un comentario, de tipo editorial, que incluye temas relativamente controvertidos. En la televisión de la BBC el comentario está estrictamente separado del locutor, que presenta a los "corresponsales" especialistas para que estos den lo que es, en efecto, una interpretación o un punto de vista editorial, aunque habitualmente se mantiene la neutralidad local.

La mayoría de las noticias televisivas incluye ahora una gran cantidad de informes grabados fuera del estudio y presentados por reporteros que están en el lugar de los hechos o en los alrededores. Aquí también hay una variación de la fórmula. En los boletines de la BBC se presenta a "nuestro reportero" pero este da "su informe". En muchos noticieros estadounidenses hay una identificación más estrecha entre la presentación central y la sustancia del informe distante. Esta diferencia es más marcada cuando se trata de un comen-

en los dos canales más importantes son celebridades mediáticas; su identidad se proyecta con intensidad y se los presenta de modo tal que su personalidad se agrega a las noticias; ya no se limitan meramente a leer los artículos.

2. Nuevamente vemos que el paso de los últimos quince años ha hecho que incluso la BBC se asemeje más al modelo estadounidense. En la actualidad, los comentaristas que leen las noticias

tarlo y una interpretación, que, al menos formalmente, en los boletines de la BBC, aparece como la opinión del editor o el corresponsal de una sección. Aunque estas diferencias son bastante importantes, en la práctica la mayoría de ellas quedan eclipsadas por la autoridad generalizada de la presentación en su conjunto.

(d) La visualización

Gran parte del contenido real de las noticias ha sido alterado ya por el hecho de la presentación visual. En ciertos tipos de informes parece haber una diferencia absoluta entre la versión escrita o hablada y el registro visual con un comentario. Si bien es cierto que, en virtud de la selección y la edición se puede alterar mucho, por supuesto que puede decirse lo mismo del relato de cualquier observador. Es razonable argumentar que la impresión que da la televisión de ver los acontecimientos por uno mismo, a veces y tal vez siempre, es engañosa. Por ejemplo, en la cobertura visual de una revuelta civil, es muy importante si la "cámara" muestra a los policías que reciben piedras en la cabeza o a los manifestantes ahogados por los gases lacrimógenos. La primera posición es mucho más común, y la opinión "media", que con frecuencia intenta dar el comentario, rara vez se ve, un hecho que hace esencialmente abstracta la "neutralidad" del comentario. El intermediario siempre está presente aunque no sea visible, y esto puede ser aún más engañoso que las situaciones en las cuales es inevitable tomar conciencia de que hay un intermediario. Sin embargo, esa conciencia suele quedar absorbida, en un alto grado, por el hábito y la rutina. De hecho, muchos acontecimientos que nos llegan a través de la cámara de televisión tienen menos edición y filtros que los que nos llegan a través de cualquier otro medio. Esto ha tenido sustanciales efectos en la cobertura de las guerras, los desastres naturales y los casos de hambruna. Su efecto también ha sido significativo en relación con los líderes políticos, que ahora están menos protegidos por las fórmulas de comunicación clásicas tales como "El presidente dice" y que, a pesar de muchos artificios consecuentes, en general,

hoys son más visibles como personas completas.³ Esto, a su vez, ha tenido efectos complicados y controvertidos en diversos aspectos de la política. Sin embargo, cuando agregamos los hechos generales de la visualización a las selecciones y prioridades alteradas de los boletines informativos, tenemos que advertir una diferencia cualitativa y, casi con seguridad, una ventaja cualitativa en la televisión en comparación con la prensa escrita. Esta última, por supuesto, conserva sus incomparables ventajas como modo de reunir, recordar y comprobar información.

En este contexto, debemos marcar una diferencia significativa entre la actual televisión británica y la estadounidense. Los noticieros británicos hoy hacen un uso mucho más intenso del material visual más allá de la presentación inmediata. En realidad, en los boletines de noticias británicos a veces es posible sentir que el tema tratado está allí o tiene esa prioridad porque la filmación lo ha captado profundamente. O, si no se dispone de la filmación, las fotografías de las personas y los acontecimientos desplegadas en el noticiero ocupan toda la pantalla durante casi toda la lectura del informe. Por el contrario, en los noticieros estadounidenses, con frecuencia es como si deliberadamente se ignoraran las oportunidades más evidentes de mostrar este tipo de visualización, filmada o fotografiada. La principal experiencia visual en el boletín de noticias estadounidense es la de los lectores de las noticias, con fondos visuales muy simples y, en la práctica actual, una proporción significativamente menor de informes filmados, en especial en las noticias regionales. Acosumbrado a la presentación de noticias de la televisión británica, después de mirar los boletines de la televisión estadounidense durante algunas semanas, sentí que hacía falta un nuevo término: tal vez "radio visual". Desconozco todas las razones que determinan esta diferencia. Hay algunos problemas evidentes de distancia física, pero en los boletines de noticias regionales

3. Por supuesto que es mucho más verdadero, y está mucho más reconocido hoy, que los Estados Unidos han llevado el uso de la televisión hasta el extremo de elegir como presidente a un ex actor, mientras que en Europa actualmente lo normal es evaluar y seleccionar a los líderes políticos por su atractivo televisivo,

En los boletines de noticias
vis en los boletines de noticias

El uso de
de la televisión
en los boletines de noticias

y locales se desaprovechan muchas oportunidades obvias de presentación visual. Cabe suponer que esta decisión hace que el servicio de noticias sea mucho más barato. Por otro lado, en los casos en que ha habido una buena cobertura visual, como en algunas de las elocuentes filmaciones pro-cedentes de Vietnam, el efecto es en proporción mucho más conmovedor.⁴

(ii) *El debate y la discusión*

No caben dudas de que la difusión por ondas en su conjunto, y en especial la televisión, ha extendido notablemente las formas de la discusión y el debate públicos. En las grandes sociedades, todas las formas anteriores tenían un carácter y un alcance más limitados. El sermón, la conferencia y el discurso político eran evidentemente más limitados en cuanto a sus puntos de vista inmediatos. Solo en ciertas situaciones favorables existían una elección y una variedad habituales de puntos de vista, lo cual es común aun dentro del rango limitado del debate televisivo actual. Las reuniones o los debates públicos y las sesiones del gobierno local y nacional siempre llegaban a una cantidad mucho menor de personas. Solo unos pocos periódicos y algunas revistas para una minoría abrían sus columnas a un amplio rango de controversia.

Sin embargo, ha sido difícil reconocer esta cualidad cuantitativa a causa de las diversas restricciones que aún se aplican a un rango pleno de discusión. En algunos servicios de televisión lo habitual es que haya una exclusión casi absoluta de las opiniones minoritarias u opositoras. Cuando se les da alguna oportunidad, como ocurrió en Praga con Dubcek, las dimensiones de la represión, y también del consecuente

4. El advenimiento de la ENG (Electronic News Gathering) en la televisión de los Estados Unidos ha disminuido drásticamente los costos de filmación en exteriores; por lo tanto, hoy la diferencia entre las noticias nacionales de Gran Bretaña y las noticias regionales de los Estados Unidos probablemente sea menos clara.

potencial para la liberación pueden considerarse extraordinarias. Por lo tanto, es un ejercicio provechoso comparar la situación que se vive en las sociedades relativamente abiertas como Gran Bretaña y los Estados Unidos. A primera vista, la televisión estadounidense está mucho más abierta al debate público. Hay una diferencia fundamental en el hecho de que, en los Estados Unidos, muchos actos públicos, desde audiencias del Senado hasta juntas de escuelas locales, se emiten por radio o televisión, mientras que en Gran Bretaña en varias ocasiones no se permitió difundir por radio o televisión algunas de las sesiones parlamentarias.⁵ Además, en los Estados Unidos existe el llamado "mensaje de libertad de expresión", que generalmente se intercala entre los anuncios publicitarios. Esta práctica excluye ciertas categorías de mensajes que están sujetos a limitaciones legales o a un voto formal, pero incluye puntos de vista sobre una amplia variedad de acciones y actitudes públicas cuya responsabilidad queda a cargo del orador. Además, en la televisión estadounidense se puede ver un cuestionamiento público bastante más abierto de los funcionarios locales electos, y esto incluye agudas controversias entre ellos, situación pública que rara vez se da en Gran Bretaña. En general, puede decirse que los elementos de transmisión televisiva se emplean más ampliamente en la práctica estadounidense; es una interpretación desde el punto de vista del acceso.

En la televisión británica, donde este tipo de acceso y entrada es mucho menos común, hay, por otro lado, un ámbito mucho más amplio de debate y discusión especialmente dispuesto. No me refiero únicamente a que hay filmes y documentales mucho más controvertidos, sino a que en las horas de mayor audiencia en la mayoría de los canales hay muchos más programas de debate y discusión. En la televisión estadounidense actual (1978) la mayor parte de

5. Quince años después, en Gran Bretaña, está por permitirse que la televisión transmita las sesiones de la Cámara de los Comunes (las sesiones de la Cámara de los Lores ya se televisan desde hace varios años). En los Estados Unidos hay un canal especial, C-SPAN, enteramente dedicado a televisar las actividades del Congreso.

esos programas —y realmente no hay muchos de este tipo— se emiten en la televisión pública y es característico que se los presente por intermedio de un entrevistador o un moderador (*Bill Moyers' Journal; Firing Line, The Reasoner Report* y *Sixty Minutes* de William Buckley). El rango británico de estos programas, desde *Panorama* y *Twenty-four Hours* o desde *Midweek* hasta *Man Alive, This Week* y *World in Action*, no solo es mucho más amplio, sino que también es más autónomo, más sistemáticamente un servicio concertado que un acceso transmitido. Esto puede entenderse con mayor claridad si distinguimos el tipo de programa que es más directamente una continuación de una forma previa de discusión pública, el debate formal y concertado: en los Estados Unidos, *The Advocates*; en Gran Bretaña, varios experimentos de corta duración. En estos casos, la formalidad de la presentación del debate, con alguien que preside o modera y ciertas reglas declaradas de procedimiento, da un carácter explícito a la naturaleza especial de la discusión. En la mayoría de las discusiones y debates televisivos británicos, en realidad hay algunas reglas básicas, expresadas en la abstracción de conceptos tales como "imparcialidad" y "equilibrio", pero estas suelen disolverse en la presentación real, donde no vuelven a mencionarse o se mencionan muy poco. Lo que surge, o lo que se intenta hacer surgir, es una representación del estado de la "opinión informada", con sus diferencias y matices propios. Se da pues la paradoja de que, aunque en Gran Bretaña hay, en conjunto, una discusión más fundamentada y más seria de los asuntos públicos que en la televisión estadounidense, su proceso característico es consensual y sustitutivo. Algunos productores tratan, a veces con éxito, de quebrar esta modalidad y de hacerla virar a la confrontación o la presentación de diferencias irreconciliables. Pero el tono y el modo mayoritarios continúan siendo consensuales y la figura del interrogador o el que preside el debate termina siendo la figura del auténtico "moderador".

Tenemos luego la cuestión de la relación de estos procesos de discusión y debate públicos con el proceso político representativo ortodoxo. La relación más visible es de tensión. En los Estados Unidos, el gobierno expresa abiertamente su disgusto ante el poder de las cadenas de televisión para

presentar discusiones desde una posición independiente. En Gran Bretaña, hay constantes acusaciones de parcialidad partidaria, en un sentido o en el contrario. En relación con los líderes nacionales, la televisión estadounidense depende aún en gran medida de la "conferencia de prensa" o está limitada por esta forma en la cual el líder responde a las preguntas de los asistentes y se establece así una relación de jerarquías dentro del formato de comunicación. En Gran Bretaña, en cambio, hay una cantidad mucho mayor de entrevistas desatadas e interrogaciones directas, a menudo de carácter crítico, en las que el líder y el entrevistador ocupan posiciones de aparente igualdad. Por supuesto, los discursos públicos de los líderes transmitidos directamente también aparecen en las cadenas de televisión de ambos países, sobre todo cuando se trata de ocasiones importantes.

Sin embargo, hay una dimensión completamente distinta de la relación entre el debate televisivo y el proceso político ortodoxo. En gran medida, estos usos de la televisión sirven para mediar entre el proceso político y sus distritos reales. En este sentido, es una forma *aparentemente* pública, en la cual se da una discusión reactiva y especulativa de un proceso de toma de decisiones que en términos reales está desplazado o en ocasiones ausente. Las excepciones a este modelo son las transmisiones estadounidenses en directo de audiencias públicas y algunas de las interpelaciones a los ministros transmitidas en directo por la televisión británica. En estos casos, el público permanece, evidentemente, del otro lado de la pantalla; observamos un acto que podemos considerar algo ajeno a nosotros; podemos entonces responder a él de manera independiente, aunque en silencio. Pero lo que ocurre con más frecuencia es que los intermediarios de la televisión *representan* para nosotros un proceso público en el nivel de la respuesta y la interrogación. Lo que nos llega, en una forma preparada y mediada, no son solo las decisiones y los acontecimientos, sino también lo que intentan ser las respuestas adecuadas a ellos. Aparentemente, estas son respuestas elaboradas por "nuestros" representantes, aunque no los hayamos elegido nosotros (como a menudo hacen notar rápidamente los políticos elegidos, con propósitos autodefensivos). En cualquier sociedad amplia y compleja, esta

mediación de la representación es especialmente importante porque, como consecuencia de su velocidad y disponibilidad general, tiende hacia el monopolio del proceso reactivo y no es menos monopolista cuando incluye un equilibrio y una diferenciación de opinión seleccionados internamente. Esta práctica adquiere además particular importancia por cuanto refuerza las tendencias existentes dentro del proceso ortodoxo de representación política, en el cual los representantes, entre elecciones, adquieren y pretenden tener cierto carácter absoluto; si ellos y, a través de ellos, las medidas políticas que toman no nos gustan, podemos cambiarlos en los momentos designados. De estos modos diversos se producen un desplazamiento y una atenuación de la representación que a veces pueden sentirse como su ausencia. Los elementos de oposición que están fuera de las estructuras de representación existentes tienen que encontrar otras maneras de presentar sus opiniones: mediante la petición o la gestión hábil de sus requerimientos dirigidos a los representantes existentes o, con una dificultad mucho mayor, mediante acciones y manifestaciones dirigidas al pueblo ya "representado". Es característico y está en directa relación con la naturaleza mediadora de la televisión actual que muchos de tales esfuerzos estén impulsados por el intento de ser reales —vale decir, de estar presentes— en términos televisivos. Esto es particularmente verdadero en el caso de las marchas o los sucesos organizados para atraer a las cámaras. Pero también hay un contraste evidente, de tipo estructural, entre las respuestas en apariencia razonadas del análisis concertado que se desarrolla en el estudio y las respuestas en apariencia no razonadas, meramente demostrativas del acontecimiento visual marginal y organizado. Esta práctica a su vez aparece con frecuencia mediada como un contraste entre las respuestas serias fundamentadas y las respuestas emocionales simplificadoras.

Entonces, de una manera muy semejante a la de los procesos representativos pero centralizadores del gobierno, un medio poderosamente centralizador como la televisión puede agotar y hasta afirmar que ha agotado los procesos necesariamente diversos e irregulares de la verdadera discusión pública. La política ortodoxa los agota en un nivel for-

malmente representativo. La televisión los agota en un nivel reactivo. En las sociedades relativamente cerradas, este agotamiento puede llegar a ser casi total. En las sociedades relativamente abiertas, continúa siendo una tendencia, pero una tendencia muy fuerte, puesto que sus medios de acuerdo y acceso tienen apoyo económico y están siempre disponibles, mientras que los medios alternativos dependen de la creación y recreación continuas y en todo caso se mantienen al margen de esos procesos. Los mejores debates y discusiones televisados son en realidad aquellos que se abren a personas a las que no se considera de antemano ya representadas, por ejemplo, el programa *Open Door* del canal BBC 2. Algunos de los peores, por sus habilidades internas, son aquellos que simulan una representación según sus propios criterios. Cuando esto es, aunque estáticamente, un intento de representación de la opinión pública, con frecuencia puede justificarse dentro de las instituciones y técnicas actuales. Pero el criterio mucho más frecuente suele ser una representación de la opinión *informada* y en ese caso una estructura social distintiva produce una forma de televisión distinguible.

El término "informado" a veces da a entender que se trata de alguien con "aptitudes públicamente comprobadas" y más frecuentemente indica que la persona "tiene acceso a las verdaderas fuentes". Lo que se materializa es en efecto una antesala de la corte: una opinión informada es la de un corresponsal en la Casa Blanca, la del reportero en el Congreso, la del editor de la sección política, la del periodista de economía. Estos son, literalmente, mediadores, puesto que sus aptitudes y conocimiento (y, por lo tanto, las dimensiones de sus análisis) están determinados por el hecho de que tienen acceso. Alrededor de los procesos de decisión centralizados y solo intermitentemente visibles, se desarrolla lo que, en el peor de los casos, es una sesión de chismorreo político y, en el mejor, una sesión de política de café. El espectador siente que más que escuchar la discusión política está siendo un testigo casual que, sin quererlo, la está oyendo, y la relación de estos mediadores con los centros de decisión se duplica en la relación de la audiencia con los mediadores. Este, que es el medio más poderoso de representación pública, está pues en gran parte limitado a

lo que, en todos los niveles, es una mediación deliberada. La efusión de vitalidad que se produce cuando ocasionalmente irrumpen otras concepciones de debate y discusión es la mejor prueba del carácter exánime de las familiares y ahora ortodoxas rutinas de desplazamiento.

(iii) La educación

La conferencia, la lección, la demostración y la clase son todas formas tomadas de la práctica educacional incorporadas a la televisión. En muchos casos, se han aprovechado extensamente las posibilidades del medio. Conferencistas y profesores destacados han podido llegar a grandes audiencias. La demostración visual de material raro o complejo ha mejorado notablemente la presentación de muchos aspectos de la física, la medicina, la geografía y de elementos del teatro y la historia. Un servicio educacional desarrollado, como los de la BBC, IBA, los programas escolares de la Televisión Pública Estadounidense o la Universidad Abierta Británica, es una demostración extraordinaria de algunas de las verdaderas posibilidades de la televisión. Hay algunos problemas obvios: las dificultades técnicas de aclaración e interrogación y las dificultades continuas de hacer que el trabajo del estudiante sea activo. Es significativo que estos problemas hayan sido mejor tratados cuando la televisión no pretendía agotar el proceso de enseñanza y solo se ofrecía como una ayuda, en una relación planificada con la tarea que realizaban los docentes en las aulas o en una relación planificada con otro tipo de material (como los cuadernillos impresos de la Universidad Abierta). Estos son usos que dependen de un programa educacional ya organizado y se relacionan con él. Sin embargo, el alcance de la televisión, como es de esperarse, impulsó otras versiones de trabajo educacional: algunas dirigidas a grupos específicos (la enseñanza de idiomas, en los Estados Unidos para los grupos étnicos minoritarios y en Gran Bretaña para los inmigrantes), algunas dirigidas a grupos profesionales o vocacionales y, además, una zona no determinada en la cual se distingue la televisión educativa de la televisión de entretenimiento, aunque no esté asociada

a ningún curso ni grupo específico. En esta última y muy importante esfera, las formas utilizadas a menudo se apartan específicamente y deliberadamente de las formas educacionales heredadas y deben considerarse por separado:

(iv) Las obras dramáticas

En Gran Bretaña, especialmente en los años de la guerra y de la posguerra, hubo un significativo desarrollo de la transmisión radial teatral, y las mejores muestras de este fenómeno fueron las que ofrecían algo más que la directa transmisión radial de las formas teatrales conocidas. A lo largo del período de entreguerras se habían producido en el teatro varios experimentos de corta vida en estructuras dramáticas más móviles y flexibles, como alternativas al drama de la habitación enclaustrada que había sido la forma teatral dominante hasta la década de 1880. El trabajo de Sean O'Casey en *The Silver Tassie*, de T. S. Eliot en *Assinatio en la Catedral* y los importantes experimentos de los teatros Grupo y Unidad habían hecho algunos progresos reales en las estructuras dramáticas experimentales, pero con representaciones esporádicas y de corto plazo en los teatros convencionales. La radiodifusión ofreció, por primera vez, una base relativamente regular para este tipo de experimentos. La mayoría de los radioteatros todavía era de tipo teatral ortodoxo, pero a comienzos de la década de 1950, se presentó un cuerpo significativo de nuevas obras, entre las que se destacaron las piezas radiodifundidas de Louis MacNeice y, sobre todo, *Under Milk Wood*, de Dylan Thomas. El nuevo concepto de una obra de teatro para voces superaba, en muchos sentidos, las suposiciones limitadoras del teatro donde el escenario representaba una habitación. La nueva movilidad de tiempo y espacio y la nueva flexibilidad en el movimiento entre diversos tipos de discurso dramático —y especialmente entre las convenciones del pensamiento y el sentimiento "hablado" y "no hablado"— fueron beneficios reales importantes. Lo que desde una perspectiva teatral ortodoxa podría verse como limi-

taiones del medio radial se transformó en oportunidades para crear diferentes tipos de acción dramática.

Con el advenimiento de la televisión como un servicio para las mayorías, la situación volvió a cambiar, ya que permitió que se transmitieran representaciones de un tipo de teatro ortodoxo, y podría decirse que estas fueron la realización última de la convención naturalista original: la representación de una pequeña habitación cerrada en la cual unos pocos personajes vivían su experiencia de un mundo público que no se veía. Puesto que la estructura principal del sentimiento en el arte de aquel período seguía de todos modos el mismo estilo, no es sorprendente que muchas obras de televisión reprodujeran este supuesto de la naturaleza representativa de la realidad. Este era el teatro en una caja, así como el drama naturalista había sido el teatro en un escenario enclaustrado. Las posibilidades técnicas que comúnmente se usaban correspondían a esta estructura del sentimiento: la atmósfera interna enclaustrada, el conflicto interpersonal local, el acercamiento a los sentimientos personales. El hecho es que estos recursos podían entenderse como características propias del medio, cuando en realidad eran una selección de algunas de sus propiedades hechas de acuerdo con la estructura de sentimiento dominante. Siguiendo esta orientación, se hicieron trabajos excelentes, desde *Twelve Angry Men* [*Doce hombres sin piedad* o *Doce hombres en pugna*], de Reginald Rose (EE.UU., 1954), pasando por una completa serie de obras de aislamiento y clausura, hasta un caso tardío como *The Lie* [*La mentira*], de Ingmar Bergman (1970).

Con todo, durante más de medio siglo ha habido una interesante y compleja relación entre las estructuras dramáticas y los nuevos medios tecnológicos de producción. Es significativo que el teatro más avanzado de Europa de la década de 1890 —el de Strindberg tanteando en dirección de lo que sería *Till Damásus*— [*Cámino a Damasco*] y las obras de cámara— estuviera empleando medios dramáticos que iban más allá de la reproducción de una realidad externa estática y observada. De hecho, ese fue uno de los momentos más sorprendentes de las complicadas relaciones entre las nuevas formas de experiencia y los nuevos tipos de tecno-

logía que Strindberg estaba experimentando con imágenes dramáticas en movimiento en la misma década en que, en un medio completamente distinto, los pioneros del cine estaban descubriendo algunos de los medios técnicos que terminarían por hacer posible esa imaginaria dramática y eventualmente la convertirían en algo común y corriente. En contra de muchas de las limitaciones del escenario teatral, Strindberg estaba intentando crear —como en *Dreamplay*— un flujo de imágenes capaz de hacer realidad algunos de los intensos mundos particulares que se ven en situaciones de estrés, de conflicto, de aislamiento personal, en un sueño o en una pesadilla. En los filmes experimentales de la década de 1920 y especialmente en Alemania, hubo una continuidad directa de estos experimentos de Strindberg, y el empleo de nuevas técnicas hizo posible la movilidad, la fragmentación o la disolución centrales de las cosas visuales, las recordadas y las imaginadas. Pero en la década de 1920, hubo además otra clase de movilidad dramática. La habitación enclaustrada del drama naturalista —el mundo de la familia o el grupo privado— quedó expuesta por las nuevas técnicas a las presiones públicas que por entonces se entendían como las fuerzas que la determinaban; esas presiones llegaban no solo como mensajes provenientes de la calle, las cotizaciones de la bolsa o los campos de batalla, sino como la *invasión* dramática de esos mismos elementos en una acción dramática indivisible. Mientras tanto, el significativo desarrollo de la acción dramática pública de gran alcance, registrado en el cine desde Griffith y Eisenstein, había transformado por completo nuestro sentido de la realidad y la posibilidad dramáticas.

A mediados de la década de 1950, es decir, en el período en el cual el teatro televisivo llegó a ser una forma para las mayorías, cada una de esas tendencias había experimentado importantes desarrollos en el cine. Sin embargo, de algún modo la televisión estaba reemplazando al cine como principal institución dramática. La concurrencia de los cines estaba disminuyendo muy velozmente, mientras que en Gran Bretaña, por ejemplo, en la década siguiente, solían registrarse audiencias de diez o doce millones de personas para un único programa dramático. Las nuevas posibilidades

del teatro televisivo impulsaron una respuesta sumamente creativa. Los trabajos de Paddy Chayefsky, desde *Marty* en 1953, y de Reginald Rose y otros a mediados y fines de la década de 1950, fueron la contribución más creativa de toda la televisión estadounidense. Tanto en la sustancia como en el método —el "ojo explorador de la cámara", la sensación de la vida cotidiana corriente, los recientemente respetados ritmos del habla del lugar de trabajo y la calle y de la auténtica intimidad (que, aunque pretendía ser un halago, luego fue inquietantemente descrito como "diálogos que parecen escuchados a través de una línea telefónica intervenida")—, estos nuevos dramas televisivos estimularon la aparición de trabajos semejantes en otras partes, aunque en los Estados Unidos, a causa de las dificultades para conseguir patrocinadores, fueron vergonzosamente cancelados. La serie de la BBC *Wednesday Play*, de mediados de la década de 1960, es el ejemplo británico más notable de una fase similar de innovación y exploración creadoras. Aunque los teatros sobrevivientes aún inspiraban y recibían prestigio cultural, en esa misma época gran parte de las mejores obras nuevas de los jóvenes dramaturgos británicos iba directo a la televisión. Ese fue predominantemente un movimiento teatral radical que se inspiró en dos tipos principales de posibilidad y continuó desarrollándose: el drama de la disolución interna (*In Two Minds*, de David Mercer) y el drama de la acción pública o la tensión entre lo público y lo privado (las piezas *Nigel Barton*, de Dennis Potter). El cuarteto *Talking to a Stranger* [*Hablándole con un extraño*], de John Hopkins, exploró la posibilidad de alternar los puntos de vista de distintos miembros de una familia observada, en una secuencia de cuatro episodios, desde el punto de vista de sus cuatro miembros. También hubo un revelador y controvertido desarrollo del drama documental: "cuestiones sociales dramatizadas" como se decía habitualmente, cuyo ejemplo más famoso fue *Cathy Come Home*, de Jeremy Sandford.

— Toda esta producción fue muy desigual, pero la vitalidad del drama televisivo estadounidense de la década de 1950 y del británico de la década de 1960 fue notable desde el ángulo del que se la juzgue. En Gran Bretaña todavía no se había disuelto del todo a comienzos de la década de 1970;

aún había muchos ejemplos locales importantes. Pero, al igual que había ocurrido en los Estados Unidos, aunque dentro de una institución inmediata muy diferente, varios de los productores y dramaturgos más creativos estaban expandiendo los márgenes. Cabe destacar que también se había producido un movimiento social. La existencia de audiencias muy amplias que seguían las obras perturbadoras y controvertidas de este tipo incomodaba en muchos sentidos a las autoridades de la televisión y a la opinión pública ortodoxa. Según se decía, usando una nueva frase convencional que fue rápidamente aceptada, la pieza única, aunque presentada en una serie general, era "difícil de colocar". Como consecuencia de presiones como esta y de otra índole, se perdió un impulso clave, aunque tal vez solo durante un tiempo.

Sin embargo, en ciertos niveles, la situación teatral en su conjunto ya se había transformado. Lo que normalmente había sido, en los teatros, un arte para una minoría, pasó a ser una forma pública primordial. El cine había precedido a la televisión en este camino pero, por sus altos costos y su tendencia al monopolio, tuvo que enfrentar profundas fuerzas económicas y sociales que frenaron ese impulso. El costo comparativamente bajo de la producción original para televisión, que podía mostrarse casi de inmediato a una audiencia muy amplia, representó una nueva dimensión de posibilidad cultural.

No obstante, el fenómeno del teatro televisivo también debe examinarse en una perspectiva completamente distinta. En casi todo el mundo, desde la propagación de la televisión, la representación dramática ha estado creciendo en magnitud e intensidad de una manera que no tiene ningún precedente en la historia de la cultura humana. Muchas, aunque no todas las sociedades, tienen una larga historia de representación dramática de alguna clase; pero, por lo general, en la mayoría de las sociedades esas representaciones han sido ocasionales o estacionales. En los últimos siglos, los lugares que ofrecían representaciones regulares eran las grandes ciudades y los centros turísticos. Pero hasta hace cincuenta años, nunca había habido una época en que la mayor parte de una población tuviera acceso regular y constante a la representación teatral e hiciera uso de ese

acceso. Aun dentro del último medio siglo, en el momento de mayor popularidad del cine las cifras, en el caso de Gran Bretaña, indican un promedio de concurrencia de la población adulta inferior a una vez por semana. Es difícil obtener cifras comparativas precisas de la televisión. Pero, al parecer, es probable que en sociedades como la británica y la estadounidense la mayoría de los telespectadores mirara más espectáculos dramáticos en una semana o en un fin de semana que los que miraba una persona adulta en un año o, en algunos casos, en toda su vida, en cualquier período anterior de la historia. Para la mayoría de los espectadores no es raro ver regularmente entre dos y tres horas por día de obras de ficción de diversos tipos. Las implicancias de esta práctica recién están comenzando a considerarse. Claramente, el hecho de que el drama escénico, como experiencia, sea hoy una parte intrínseca de la vida cotidiana —en un nivel cuantitativo tanto más elevado que cualquier precedente que puede interpretarse como un cambio cualitativo fundamental— es una de las características únicas de las sociedades industriales avanzadas. Independientemente de cuáles puedan ser en última instancia las razones sociales y culturales de este fenómeno, es indiscutible que mirar la simulación dramática de un amplio rango de experiencias es hoy una parte esencial de nuestra configuración cultural moderna. O, para decirlo categóricamente, la mayoría de las personas pasa más tiempo mirando varios tipos de obras dramáticas que cocinando y comiendo.

Es fácil advertir el efecto de esta nueva y extraordinaria magnitud de las formas dramáticas. Más allá de las características de cada obra dramática televisiva individual, que ya han sido analizadas, cabe destacar la existencia significativa, y en realidad central, de las series de televisión. Estas tienen precedentes en el cine y en la radio, y una antecesora aún más antigua en la ficción "por entregas" de fines del siglo xviii y del xix. Pero su reciente proliferación ha sido enorme. El *serial* es la forma más conocida: una acción dramatizada dividida en episodios. La mayor parte de los precedentes culturales se ajustaba a esa forma. Las series tienen menos antecedentes, y estos son principalmente los que aparecieron a fines del siglo xix y continuaron durante el siglo xx, en

especial en determinadas categorías: relatos de detectives, historias de vaqueros, cuentos para niños. Y en estos casos, lo que se mantiene de un episodio a otro no es una acción sino uno o más personajes.

Es evidente que tanto los seriales como las series tienen ventajas para los planificadores de la programación: una franja horaria, que puede llenarse durante un número de semanas y la adhesión por parte de los espectadores a una estación o canal en particular que generan sus elementos de continuidad. Muchos dramaturgos de televisión hoy escriben con mayor frecuencia episodios para los seriales y las series de televisión que obras teatrales. Y lo habitual es que finalmente terminen escribiendo dentro de una formación establecida de situación y personajes principales, en lo que podría describirse como un colectivo, pero que en general es más bien una empresa dramática corporativa. Ciertas formu- las de las que depende la continuidad son, pues, las convenciones limitadoras dentro de las cuales deben desarrollarse las obras dramáticas.

Es interesante notar el carácter en alto grado especializado de la mayoría de estos seriales. *Policías y detectives privados, estancieros y vaqueros, médicos y enfermeros* constituyen la abrumadora mayoría de los personajes representados. Todos ellos ya eran tipos populares de la ficción antes de que apareciera la televisión. Sin embargo, no es seguro que antes de la época de los seriales y las series de televisión en las obras de teatro se haya prestado atención al crimen y a la enfermedad en una proporción remotamente semejante a la actual.

No obstante, ha habido interesantes seriales de otro tipo, reales sucesores de las muy variadas obras realistas y naturalistas de un período anterior de ficción. En Gran Bretaña, *Ebony Street* es una evocación distanciada y simplificada y también una prolongación de una cultura en extinción: el trasfondo de la depresión y su consecuencia inmediata en un sector urbano pobre del Norte. Otras obras más comprometidas con la vida cotidiana, como *A Family at War*, también dependían frecuentemente de una retrospectiva esencial, y seriales como *The Newcomers*, ambientada en New Town, tuvieron dificultades para afirmarse. Uno de

los intentos más logrados de retratar la vida cotidiana de las mayorías contemporáneas fue *The Riordans*, un programa de televisión irlandés.

Desde sus orígenes en la radio comercial de la década de 1930, muchos seriales fueron rebajados con el nombre de *soap opera* (porque sus principales auspiciantes eran los fabricantes de jabón [soap]). Sin embargo, su persistencia y popularidad son significativas, en un período en el cual, en gran parte de las obras dramáticas y la ficción tradicionalmente serias, ha habido un marcado alejamiento de la vida cotidiana general. El serial, como forma, ahora tiene su prestigio por representar obras famosas; en Gran Bretaña, significativamente ofrecidas como "seriales clásicos" y, muchas de ellas, retransmitidas en los Estados Unidos con la denominación no menos significativa de "obras maestras del teatro". Este intento de mezclar formas dramáticas y de ficción es interesante por sí mismo. Pero no debemos limitar la importancia cultural del serial, como una forma esencialmente nueva, a este tipo de ratificación tradicional. Pocas formas televisivas tienen la importancia potencial del serial original. Si bien la forma ha sido revestida, y con razón, por el énfasis "clásico" y, en un nivel más general, por las fórmulas de repertorio de crimen y enfermedad, se trata de una mediación cultural particular que hay que comprender como tal y buscar las posibilidades que abre.

(v) Los filmes

La difusión de la televisión llegó en un momento en que la concurrencia a los cines estaba declinando: este desarrollo fue en general un fenómeno de causa y efecto. Se hizo entonces evidente que un recurso para la programación televisiva era el enorme repertorio de películas ya hechas, y —después de una primera retirada competitiva— los filmes fueron abriéndose camino progresivamente en el horario de la televisión. Se ajustaban exactamente al modelo de la teledifusión como la transmisión de obras ya disponibles. Por efecto de la competencia, las compañías y los centros cine-

matográficos con el tiempo comenzaron a producir nuevas películas directamente para la distribución televisiva.

Pero los medios de comunicación del cine y la televisión solo se parecen de manera superficial. En su composición básica tienen muchas similitudes, pero en la transmisión los resultados son radicalmente distintos. El tamaño de la pantalla es el factor más evidente. En ciertas situaciones, la diferencia de tamaño puede alterar radicalmente el efecto de la imagen, aunque en otras, el espectador ajusta las proporciones a su gusto. Ciertos efectos espectaculares de batallas y tormentas, de monumentalidad y de abrumadores primeros planos, se pierden o se debilitan en una pantalla más pequeña.⁶ El problema de la diferente calidad de luz que ofrece el televisor en comparación con la pantalla del cine es aún más delicado. En este aspecto, hay diferencias menores entre Gran Bretaña y los Estados Unidos, puesto que en Gran Bretaña muchas personas declaran que para ellas la televisión es más clara, más luminosa y tiene mejor definición. Pero esto no deja de ser una cuestión de grado dentro de una diferencia primordial. Gran parte de la composición de claroscuro de las películas para cine se pierde en la pantalla más tenue, más borrosa y más parpadeante del televisor común. Los planos y las perspectivas de gran parte de la composición cinematográfica también se pierden al cambiar de medio.

Por consiguiente, la distribución de filmes a través de las cadenas de televisión es de una índole diferente de la distribución en las salas de cine. En las condiciones actuales, es inevitable un grado de pérdida, en el caso de algunas películas, un grado por completo inaceptable. Sin embargo, la mayoría de los telespectadores reciben de buen grado el repertorio de filmes de la televisión. En los Estados Unidos mucha gente me ha dicho, y yo mismo lo he sentido, que las viejas películas eran la única razón por la que valía la

6. El reciente resurgimiento del cine, después de décadas de decadencia, puede atribuirse a que últimamente los cineastas han reconocido que deben aprovechar el poder de la pantalla grande. Épicas espaciales como *La guerra de las galaxias* o *Encuentros cercanos del terror tipo* lo hacen especialmente bien y constituyen una experiencia totalmente distinta cuando se las ve en el televisor.

¿Cambia con el tiempo?

pena mirar televisión. No se trata sólo de que, en las condiciones actuales de producción, muchos filmes lleven las de ganar en comparación con los trabajos originales para televisión que son su competencia directa, sino también de que disponer de un repertorio tan amplio —desde el eterno material de archivo hasta los filmes importantes y las obras maestras— es una situación totalmente nueva para la mayoría de los espectadores. El único acceso comparable solo puede hallarse en el repertorio de las salas de cine especializadas y en los archivos de unos pocos centros culturales.

Sin embargo, esta ventaja, que debería considerarse absoluta, está limitada por dos factores: las limitaciones técnicas ya mencionadas y el carácter de la mayor parte de los contratos de distribución comercial. Algunas de las desventajas técnicas no parecen fáciles de superar, aunque se ha hecho un trabajo importante en el ajuste de la velocidad de los cuadros y en la transferencia a través de sistemas especiales de lentes del soporte filmico a la cinta de video. El tamaño de las pantallas domésticas continúa siendo un problema considerable, pero esto es en parte una función del carácter individualizado de mirar televisión. Por supuesto, una película que hemos visto en la pantalla del cine pierde gran parte de su calidad visual cuando la vemos en un televisor común. De todas maneras, la mayoría de las producciones de televisión se ven enormemente favorecidas cuando se las ve en las pantallas de exhibición más grandes de las que disponen las organizaciones de teledifusión para uso interno. Tuve la oportunidad de ver un programa de televisión, a cuya realización contribuí, en tres situaciones diferentes: en una máquina de edición, en un televisor en casa y en una pantalla amplia de exhibición. Las diferencias fueron extraordinarias, y me pareció significativo que la experiencia menos satisfactoria fuera la de verlo en un televisor común. Algunas de las "limitaciones técnicas de la televisión como medio", como se las suele llamar en la actualidad, están fundamentalmente relacionadas con las pautas de uso técnico del sistema de distribución para el pequeño aparato doméstico.

Asimismo, el problema de los contratos de distribución de películas está relacionado con el carácter comercial de la industria. Lo que se vende es un paquete de un estudio par-

ticular, una categoría particular, un director particular, un actor particular. Algunos de estos paquetes son compatibles con una forma de programación que merecería el título de "repertorio". Pero otros son claramente una forma de presentar material filmico a bajo precio: si un comprador quiere obtener uno o dos filmes, debe adquirir media docena más; o, a veces se compra material que en otras condiciones sería invendible, solo para poder llenar una "franja horaria". Los efectos de este particular sistema de transmisión de películas por televisión han hecho que todo el procedimiento ganara una reputación peor que la que merece, especialmente en los Estados Unidos, donde la distribución habitual (salvo en los canales públicos) está siempre sujeta al extraordinario proceso de interrupción constante e intercalado de anuncios comerciales y avances de otros programas. Este efecto social muy específico, combinado con las dificultades técnicas, se ha incorporado en todas las generalizaciones populares sobre "las películas de la televisión", que en todo análisis real deben ser consideradas en función de sus factores específicos y en algunos casos alterables. Es fundamental hacerlo así porque, si pudieran resolverse algunos de estos problemas, el filme podría permanecer y desarrollarse como un importante arte popular. En una perspectiva más común y más en boga, por suscribirse a las dificultades específicas de la distribución actual del cine y la televisión, el pasado y el futuro de la filmografía podrían quedar relegados a los cines para minorías y a los archivos. Lo cierto es que —considerando a la televisión como el enemigo— muchos contemporáneos ejercen una presión tendiente a imponer esa solución. Pero esta clase de retirada, por atractiva que pueda resultar localmente, sería desastrosa para el futuro de nuestro arte moderno más popular.

(vi) *El teatro de variedades*

En un análisis cultural ortodoxo, hay una ecuación simple entre drama y teatro. Pero en nuestro siglo, esto se ha alterado, pues también se representa el drama en el cine, la radio y la televisión. Y antes de nuestro siglo, se había establecido

una importante división cultural entre el teatro "legítimo" y el teatro (si no ilegítimo) "de variedades". En Gran Bretaña, esto se remonta, significativamente, al período de la Restauración y conlleva muchas marcas de una cultura conscientemente dividida en clases (El espectáculo y las diversas formas de pantomima, habitualmente contrastadas con el "drama" —aunque, por supuesto, con muchos ejemplos de combinaciones— se cuentan entre sus primeras formas. En los siglos XVIII y XIX, el teatro de variedades creció intensamente, en diversos niveles sociales. Una de las formas características del desarrollo industrial urbano fue el *music-hall*, que, en un ambiente muy específico, ofrecía una mezcla de canto, baile, despliegue físico y nuevos estilos de comedia.) Esta mezcla cultural que se dio en los teatros de variedades y luego en los *music-halls* es en muchos sentidos el precedente de una parte importante de la televisión.

En el *music-hall*, a diferencia del teatro de variedades, había un elemento de participación en algunos casos, la gente podía reunirse, beber y circular por la sala como en los teatros populares anteriores; en muchos de los *music-halls* había una respuesta vivaz y continua. Pero este elemento de participación era solo una parte de la nueva formación. Igualmente importante fue el descubrimiento de formas que presentaban e interpretaban las experiencias y los intereses contemporáneos de las nuevas audiencias. La mayor parte de las obras dramáticas, representadas en los teatros legítimos del período, todavía no era contemporánea en el contenido ni en el estilo y, de cualquier modo, habitualmente correspondía a un nivel diferente de la vida social. El teatro de variedades y el *music-hall* incluían experiencias y respuestas contemporáneas al menos una generación antes de que se produjera la revolución naturalista en la escena dramática. Desde el comienzo, parte del material fue considerada como perteneciente a una cultura "baja". Pero, en realidad, había experiencias dramáticas más significativas en el melodrama de comienzos y mediados del siglo XIX que en las obras de teatro "elevadas" del mismo período. En ciertos números de variedades, obras burlescas, espectáculos de fantasía y otros semejantes había, al menos, mucha más vitalidad. Y especialmente en el *music-hall* emergió una generación de actores

de unipersonales cuyo linaje no se ha interrumpido hasta hoy: los actores que hoy conocemos como animadores o comediantes. Sus canciones, monólogos, escenas de comedia y rutinas tienen precedentes en una larga tradición de actuación cómica, pero su presentación como actores que actuaban solos fue, en efecto, novedosa.

Desde el comienzo, estas formas tuvieron una cualidad mixta. El actor solo podía ser el hombre que articulaba los elementos de una nueva experiencia social a través de una caracterización específica. En este sentido, hay una continuidad real entre los primeros actores de *music-hall*, como Sam Hall, y un comediante de radio y televisión, como Tony Hancock.⁷ Pero el *music-hall* siempre incluía articulaciones de un tipo diferente (y los teatros de variedades se basan justamente en esta característica): los espectáculos de oropeles y lujo, ofrecidos en forma deliberada a una audiencia gris y humilde; aquellos vislumbres de "la gran vida", un despliegue de escenografía costosa, que entre los actores de unipersonales está representado por la sucesión de hedonistas llamados entonces "Champagne Charles". En la exhibición física de los malabaristas, acróbatas, ventrílocuos y magos, todas las habilidades tradicionales de los animadores profesionales encontraron un nuevo hogar; desde el *music-hall* hasta la pantalla de televisión se ha dado en todos estos casos una verdadera sucesión. Pero los despliegues de "la gran vida" son diferentes; fueron diseñados partiendo del supuesto de un auditorio que miraba, desde afuera y progresivamente, que lo mostrado en escena no era la vida real de personas que vivían a la moda sino —lo que es más interesante— una exageración espectacular de sus aparentes atractivos y las formas negociables de los abajoríos y las lentejuelas en lugar de los diamantes, por ejemplo. Este tipo de despliegue pasó por el cine de Hollywood en la década de 1930 y aún ocupa una parte significativa del entretenimiento televisivo: entre los ejemplos obvios

7. Para quienes ni siquiera recuerdan a Tony Hancock, digamos que sus equivalentes actuales serían Ronnie Barker en el Reino Unido y Bill Cosby en los Estados Unidos.

encontramos a Liberace, la mayor parte de los programas protagonizados por cantantes y, en Gran Bretaña, *Black and White Minstrels*.⁸

Los actores de unipersonales de otros tipos muestran una continuidad directa entre el teatro de variedades o el *music hall* y la televisión contemporánea. Una notable proporción de lo que podría clasificarse de manera abstracta como obra dramática para televisión está compuesta, en efecto, por números propios del teatro de variedades. Asimismo, se han conservado elementos del melodrama. Los *sketches* satíricos y las revistas de los teatros pequeños y los clubes nocturnos hallaron en la televisión audiencias más amplias, aunque es interesante señalar que su popularidad con frecuencia llevó a que se ejercieran presiones autoritarias sobre ellos. Los artistas formados para el teatro de variedades y las giras de *music-hall* sufrieron evidentes dificultades en la transición a la radio y la tele-difusión, aunque solo fuera porque su material se agotaba más rápidamente. Pero los espectáculos se armaban alrededor de estos personajes, y así surgió una nueva generación de guionistas de variedades que les daban letra. Junto con las obras dramáticas y los seriales populares, estos espectáculos llegaron a constituir el grueso de la programación televisiva para las mayorías.

En casi todos estos casos ha habido una adaptación de formas más antiguas a la nueva tecnología y las nuevas relaciones con las audiencias que trajo consigo la televisión. Pero hay otros casos: por ejemplo, la evolución de los unipersonales y el *sketch* de variedades a la "comedia de situación". En algunas de sus formas esta sencillamente no ha evolucionado sino que ha sufrido una mera adaptación. Pero en otros casos muy destacados y populares, desde *Step by Step* hasta *Till Death us do Part* y *All in the Family*, se ha creado una forma efectivamente nueva que debe considerarse por separado.

8. Los programas de canto y baile parecen haber casi desaparecido a fines de la década de 1980, tal vez porque carecen de una personalidad individual atractiva, factor que, a medida que muchos canales fragmentan la audiencia, ha llegado a ser cada vez más una garantía de popularidad.

(iii) Las deportes.

A menudo se dice que la televisión es el medio y probablemente la causa del "deporte espectáculo", pero esto es una simplificación. Siempre hubo algunos tipos de deportes espectáculo, desde los gladiadores hasta el hostigamiento de osos, y existe una verdadera coincidencia entre el circo —que también es una forma relativamente moderna basada en antiguas habilidades, exhibición de destreza física y entrenamiento de animales— y el teatro de variedades: una coincidencia que se repite en la televisión. Pero el "deporte espectáculo", como concepto, en relación con otros tipos de juegos, es un fenómeno más complejo. Ahora se suele decir que lo que ofrecían los gladiadores, los hostigadores de osos y los artistas de circo no son "deportes" sino una forma de "entretimiento". El término "deporte" se refiere a otra clase de ejercicio físico organizado: los partidos de fútbol, los torneos de golf, el tenis, etcétera. En realidad, las antiguas aptitudes básicas de carrera, salto y lanzamiento, conocidas como atletismo, en muchas sociedades anteriores a la nuestra fueron "deportes espectáculo", ya que constituían el centro de festivales organizados. Sin embargo, el desarrollo del deporte espectáculo en el sentido moderno corresponde a una fase industrial urbana. En Gran Bretaña, el fútbol de liga y las formas populares más organizadas de las carreras de caballos comenzaron en el tercer cuarto del siglo XIX, y su desarrollo y expansión fueron índices de la evolución de un nuevo sistema urbano de entretenimiento para el tiempo libre.

Por lo tanto, el extraordinario crecimiento de los diversos deportes espectáculo profesionales registrado en el siglo XX es anterior a la aparición de la radio. La llegada de la radio y la televisión satífito y extendió un hábito cultural ya desarrollado. No obstante, a causa de su extensión, tuvo efectos adicionales. La televisación de eventos deportivos hace disminuir la concurrencia a espectáculos deportivos menores y es por eso que en algunos casos se lo controla. En los últimos diez años, especialmente en el golf y el tenis, el cronograma se ha organizando cada vez más en función de la televisión, lo cual a su vez ha tenido importantes efectos

en la organización interna y profesional de tales encuentros, entre ellos, los importantes aumentos en la cantidad de dinero que cobran los jugadores.⁹ Estos son los aspectos en los que se hace hincapié cuando se critica la televisión en su condición de agencia del deporte espectáculo y de la comercialización del deporte, y algunos de esos efectos, incluido el de los patrocinadores, sin duda son importantes. En muchos casos, los viejos cuerpos dirigentes de los deportes son presionados o desplazados por los nuevos intereses comerciales y de los auspiciantes internacionales, lo cual ha provocado consecuencias de distinta índole. Es posible que el deporte esté mejor organizado, pero también es posible que este asociado a intereses poco pertinentes y hasta contradictorios como el del consumo de tabaco: las compañías tabacaleras, respondiendo a los controles de los gobiernos sobre la publicidad de cigarrillos, han estado significativamente activas en el auspicio de distintos deportes. Con todo, también debemos reconocer que la transmisión televisiva de un amplio rango de deportes ha creado nuevos tipos de intereses, no solo entre los espectadores sino también entre los participantes potenciales. Existe además una importante subcultura de chismes deportivos que ocupa gran parte del tiempo televisivo pero que ya estaba básicamente presente en los periódicos. Las cadenas deportivas nacionales e internacionales forman una dimensión social cada vez más influyente en la cultura industrial urbana. En todas estas tendencias y en sus efectos esencialmente variados, la televisión ha sido, más que un elemento distintivamente formativo, un poderoso agente de ciertas orientaciones que ya estaban activas en la sociedad industrial. Al mismo tiempo, algunas de las mejores coberturas deportivas de la televisión, con sus primerísimos planos y sus diversas perspectivas, nos dan un

9. Durante los últimos quince años, hemos visto otros asombrosos ejemplos. La televisión ha elevado el atletismo, el biliar y hasta los dardos a la categoría de deporte mayor; pero el fútbol clásico, el deporte más popular del mundo, nunca tuvo una oportunidad en los Estados Unidos porque dos tiempos de cuarenta y cinco minutos eran un lapso demasiado largo para los anuncios comerciales.

nuevo entusiasmo y una sensación de inmediatez e incluso una nueva experiencia visual de una índole particular cuando miramos el espectáculo deportivo.

(viii) La publicidad

Suele decirse con cierta frecuencia que la publicidad es tan antigua como la sociedad urbana y que indudablemente aumentó con el comercio en expansión de las primeras sociedades capitalistas. Sin embargo, en Gran Bretaña, bastante tiempo después, a fines del siglo XIX, hubo un cambio cualitativo que estuvo vinculado sobre todo con el crecimiento de las empresas de producción y distribución y con el intento, después de algunas graves crisis comerciales, de organizar en lugar de solo proveer o informar al mercado. En los periódicos y en las vallas y carteleras publicitarias, los anuncios comerciales ya eran un rasgo destacado antes de los comienzos de la radio. En algunas sociedades, como la estadounidense, llegó a ser el rasgo alrededor del cual se organizaron la radio y la televisión, así como la fuente principal de financiación. En Gran Bretaña, en cambio, la publicidad recién llegó a ocupar ese espacio en la televisión en la década de 1950 y, en la radio, a comienzos de la década de 1970. Lo que en los Estados Unidos se consideraba un elemento central, que determinaba algunas cualidades de los medios, puede entenderse, por este contraste, como un rasgo; no de la radio y la teledifusión, sino de sus usos en una sociedad determinada.

El auspicio de los programas por parte de los anunciantes tiene un efecto que va más allá del anuncio separable y la recomendación de una marca. Como fórmula de comunicación, es un modo intrínseco de establecer prioridades: una indicación partidaria de fuentes sociales reales. En algunas series estadounidenses la agencia publicitaria participa en la selección y el desarrollo de las ideas y los guiones, y esta práctica puede constituir tanto una influencia positiva en el contenido como una influencia negativa contra ciertos temas e ideas. Por todo ello, ver un noticiero internacional presentado por cortesía de un denificador no es mirar elemen-

tos separables, sin mirar la forma que propone el modelo cultural dominante. La inserción de los anuncios comerciales en programas sin auspicio general es una fórmula diferente; esto ha tenido, como veremos más adelante, efectos extraordinarios en la televisión como experiencia secuencial y ha creado ritmos visuales totalmente nuevos. En realidad, es posible mirar este tipo de televisión como una secuencia en la cual los anuncios publicitarios son parte integrante del programa y no como un programa interrumpido por anuncios comerciales. Más adelante, analizaremos esta cuestión más detalladamente.

Muchos avisos publicitarios de la televisión, especialmente los difundidos en los canales locales y regionales, siguen un viejo esquema: anuncios específicos con varios estilos de recomendación o invitación. La publicidad de las grandes cadenas es diferente; contiene alguna información, pero se basa principalmente en estos otros usos del medio:

- (a) Situaciones rápidamente dramatizadas, de tipo aparentemente general, en las cuales la respuesta reguladora—al dolor, la angustia, la necesidad de aumentar el atractivo o el placer—señala directamente un producto de determinada marca. Muy concentrada en los cosméticos, los alimentos envasados y (mucho más en los Estados Unidos que en Gran Bretaña) en drogas y medicamentos patentados, este tipo de publicidad interactúa a través de sus estilos con las representaciones dramáticas—también podríamos decir los tipos de simulación humana— que constituyen el material habitual de los programas.
- (b) Técnicas de entretenimiento, estilos actuales de canto y baile, remodeladas para que se adapten a las recomendaciones y asociaciones del producto.
- (c) Secuencias de imágenes de deportes, actividades para el tiempo libre y viajes, entre las cuales se inserta el producto.
- (d) Empleo de actores de televisión, representándose a sí mismos o representando a sus personajes, para que recomienden productos o para mostrarlos usando esos productos.

Ciertamente, es importante destacar las continuidades reales que existen entre la publicidad gráfica en periódicos y en carteleras publicitarias y los anuncios de televisión. Hay elementos comunes de recomendación prestigiosa y de desplazamiento emocional (de una necesidad o una angustia o un miedo o un deseo) a una marca de un producto. Pero en los anuncios comerciales de televisión hay poderosos elementos nuevos de énfasis visual y auditivo que solo pueden comprenderse plenamente si se reconoce y destaca su conexión e interacción con el material televisivo no publicitario. Entonces, reducir varios estilos de vida y situaciones características a convenciones televisivas "de acción rápida" no solo es un rasgo de los anuncios comerciales sino también del tipo de televisión dentro del cual esos avisos cobran importancia. El hecho de que estas convenciones estén asociadas a un rango de productos puede analizarse por separado, pero la especialización particular de determinados productos y marcas es, en última instancia, menos importante que el modo convencional común en el cual se definen en general la necesidad, la satisfacción y la angustia. Y estas son manifestaciones de las características de una cultura dominante, en la cual las necesidades y las satisfacciones están mediadas, en un rango muy extenso, desde el punto de vista de los productos en general más que desde el de una empresa comercial separable y marginal. A causa de las características secuenciales e integradoras de la televisión en casi todos sus usos y sistemas existentes, esta relación orgánica entre los anuncios comerciales y los demás tipos de material es mucho más evidente que en cualquier otro momento de los sistemas de publicidad anteriores, y la publicidad televisiva es en este sentido cualitativamente distinta de la prensa escrita, los anuncios en la prensa gráfica y las carteleras publicitarias aisladas de cualquier otro período (aunque la nueva relación haya sido imitada en algunas recientes revistas a color).

(ix) *Los pasatiempos*

Una cantidad sorprendentemente amplia del contenido televisivo, aunque más en los Estados Unidos que en Gran

Bretaña, consiste en versiones programadas de formas anteriores de juegos y pasatiempos. Varios juegos de salón, que en efecto habían desaparecido, han sido reestructurados como programas de televisión, y se ha recurrido al uso de todas las variedades posibles de juegos de preguntas y respuestas. En muchos casos, el cambio ha consistido casi por completo en presentar públicamente lo que antes era una actividad familiar o practicada por un grupo privado. Los aspectos novedosos son la presencia del animador (que tiene su antecesor en el antiguo maestro de ceremonias) y, de manera más significativa, la magnitud de los premios. Hay una conexión cultural directa entre la escala de valores y las convenciones de muchos anuncios comerciales y estos juegos inusualmente simples que permiten ganar premios muy costosos o grandes sumas de dinero. Los juegos y pasatiempos de grupos reales se proyectan y amplían como convenciones de una competencia insignificante pero también de una adquisición significativa.

Además, ha habido otros cambios más profundos. Programas como *The Dating Game*, por ejemplo, son una imitación especulativa, presentada como convencional, de varios tipos de relaciones personales: entre potenciales miembros de una pareja, entre esposo y esposa, entre padres e hijos. Los procesos cotidianos de comprensión, juicio y elección humanos se transforman en juegos proyectados para el entretenimiento de otros: en algunos casos, alegremente, como en algunas otras formas sociales anteriores; en una cantidad abrumadora de casos, con total desapego, cuando la relación se transforma en material para un bochorno deliberado o una futura adquisición. Hubo un caso extremo de esta práctica en un programa de corta vida televisado en San Francisco que fue, en efecto (puesto que utilizaba la técnica de llamadas telefónicas entrantes), un ejemplo de uso de la televisión para la prostitución. Los productores traspasaron cierta línea cultural y el programa fue cancelado (aunque hay muchos muy parecidos en la radio). Pero, en cierto modo ese programa había sido la continuación lógica de la manera en que se presenta a las personas, como una enumeración de rasgos y cantidades aislados, que es característica de muchas formas de la televisión comercial. En realidad, si el modo

dominante de percepción e interacción humanas generalmente está mediado por mercancías, aunque luego tenga que luchar continuamente con otras percepciones y relaciones más directas, existe una base real para esos programas que presentan a los seres humanos y sus características separables como mercancías que se ofrecen para la venta o, más general y discretamente, para que el espectador las mire en un escaparate.

B. Las formas mixtas y las formas nuevas

Hemos visto que ha habido algunas innovaciones significativas en el uso que la televisión ha hecho de formas culturales previas. Ya hemos señalado, por ejemplo, la visualización de las noticias y el desarrollo de nuevos tipos de seriales dramáticos, nuevas convenciones de venta, nuevas formas de presentar juegos. Evidentemente, la televisión ha dependido en alto grado de formas existentes y su principal innovación ha sido su extensión, que puede ser tanto cualitativa como cuantitativa. Pero a las importantes innovaciones dentro de las formas debemos agregar ahora algunas formas posiblemente nuevas, de las que la televisión ha sido precursora. Como veremos más adelante, rara vez se produce una innovación absoluta, pero por lo menos algunas de estas nuevas formas me parecen cualitativamente distintas.

(i) El documental dramático - Documentary

En el análisis general del empleo que ha hecho la televisión de las formas dramáticas existentes, mencionamos brevemente un nuevo tipo de documental dramático. Sin embargo, esta forma es tan importante que es necesario discutirla por separado. Está basada en lo que se considera un elemento intrínseco de la televisión: su capacidad de meterse en una situación y mostrar qué está pasando en ella. Por supuesto, en todos estos casos hay una mediación: directores, camarógrafos y reporteros seleccionan y presentan lo que está sucediendo. Se da, pues, una superposición intrínseca

entre lo que se clasifica como informe fáctico y lo que se clasifica como presentación dramática. Esta superposición a menudo es poco clara, y se ha prestado mucha atención a sus consecuencias negativas: la selección y distorsión de las noticias, la promoción o la deshonra de ciertos individuos.

Sin embargo, esta concurrencia también debería examinarse atendiendo a sus consecuencias positivas. Y resulta más fácil hacerlo si recordamos que en muchas artes —y especialmente en el cine y la novela— nuestra propia generación ha sido testigo de una reconcepción y una reelaboración de la distinción convencional entre "realidad" y "ficción". En la televisión británica ya hemos visto interesantes casos "mixtos": *Cathy Come Home*, *Three Women*. En la televisión estadounidense, está el fascinante caso del serial *An American Family* (1973). Este último era una representación regular —como si se la presentara en episodios dramáticos en serie— de la vida de una familia real de California, en sus variados aspectos y relaciones. Da la casualidad de que la esposa pidió el divorcio mientras se estaba filmando la serie; según se dijo, por razones que no tenían relación alguna con el programa.¹⁰ Sé que muchas otras familias californianas se interesaron profundamente en aquella inusual presentación o exposición de la vida de una familia vecina. En general, la presentación no estaba "actuada", no había una edición evidente y, en consecuencia, algunas "escenas" eran lentas o estaban desconectadas. Con todo, el esposo se quejó de que todas las escenas habían sido editadas con un propósito: el de dramatizar cualquier disputa o dificultad. Mediante el uso constante de lo que aparentemente era una cámara neutral que observaba cómo vivía una familia estadounidense, el programa estaba realizando un experimento significativo e intrínsecamente dramático.

Ciertamente es interesante observar lo que se hace en cada caso y probablemente sea adecuado decir que siempre

10. Algo similar ocurrió en la versión británica de este programa, *The Family*, en la que no solo los padres sino también dos de los hijos escapan de la vida familiar apelando al divorcio.

debería declararse con franqueza la convención utilizada. Pero algunas de las quejas referentes a la "confusión entre realidad y ficción" son ingenuas e hipócritas. Este intento de trazar una clara línea divisoria entre categorías absolutamente separadas parece depender de una ficción sobre la realidad misma. También depende de la convención, según la cual la televisión "que se atiene a los hechos" solo muestra, neutralmente, lo que está pasando. La implicación real de cada observador en los acontecimientos que está mirando depende, sin duda, del grado en que lo haga. Pero es un hecho tan crucial y general que sería interesante examinar directamente sus posibilidades para convertirse en un drama televisivo creativo, en lugar de desecharla mediante una clasificación en última instancia insostenible.

Una de las fortalezas de la televisión es que puede introducirse en esferas de acción pública inmediata y contemporánea y, en algunos sentidos, de la acción privada, más plena e intensamente que cualquier otra tecnología. El reportero neutral, o que aspira a ser neutral, a veces es una figura necesaria, pero no es lo único a lo que hay que prestarle atención. El verdadero involucrado a menudo es igual de importante que el reportero y, en ocasiones, incluso más. Pasar de observar una acción a compartir o comunicar la experiencia de esa acción tiene que ser un paso consciente, pero que debería darse más a menudo. Siempre puede emplearse una técnica de edición en uno y otro sentido, y, así como decimos que debería haber controles sociales cuando está en tela de juicio la precisión de un informe, también debería haber oportunidades sociales cuando se trata de permitir interpretaciones creativas. Algunos de los mejores dramas experimentales televisivos han avanzado en esa dirección. Se cruza una línea cuando, en la edición, se agregan actores o decorados en los sitios de filmación, pero en ocasiones ha habido interesantes usos de ambos recursos dentro de una misma forma general: actores y personas corrientes viviendo su propia vida; lugares y acontecimientos y su recreación deliberada. Lo que se ha intentado lograr en algunos dramas expresionistas (mediante la inserción de noticias de actualidad) y se ha cumplido con éxito en varias novelas y filmes contemporáneos puede aplicarse, pues, a

la televisión en un amplio espectro de situaciones y con la gran ventaja de la inmediatez. Está claro que este no es el único tipo de drama televisivo, pero puede llegar a constituir una de las innovaciones más significativas de nuestra cultura contemporánea.

(ii) *Ver para aprender*

Algunos de los mejores ejemplos de la televisión educativa y, en realidad, de la televisión en general han alterado algunos de nuestros conceptos de la enseñanza y el aprendizaje. Como ya hemos señalado, se transmite una gran cantidad de enseñanzas y demostraciones. Pero hay además muchos ejemplos de lo que convendría llamar práctica educativa: la "lección" de idiomas que simplemente consiste en pasar media hora en una ciudad extranjera escuchando a personas hablar mientras hacen cosas y se encuentran con otras, en un contexto social completo; la "lección" de historia natural o geografía que es, en efecto, una visita televisiva a un lugar que podemos ver como si realmente estuviéramos allí; la presentación de un estilo de vida, un proceso laboral o alguna condición social. Estos tipos de práctica, que la televisión hace posible gracias a su rango y alcance, están directamente relacionados con algunos de los métodos más alentadores que propone la educación formal: tratar de experimentar un proceso en lugar de enseñar "sobre" él. Esos procedimientos no reemplazan otros tipos de educación, sino que se suman a estos y, en algunos casos, los modifican cualitativamente, de una manera claramente innovadora.

(iii) *La discusión*

Ya se ha señalado la extensión del rango de las discusiones que se mantienen en televisión. Para la mayor parte de la gente, este es un hecho cultural significativo. Pero también ha habido algunas innovaciones en el estilo de las discusiones que merecen un comentario, puesto que han llegado a constituir formas nuevas. Lo primero que se advierte es

una flexibilización de las formas. En su peor versión, que es la que se señala con mayor frecuencia, esa laxitud culmina en los programas de debates o de entrevistas informales, donde lo que cobra importancia no es lo que se dice sino que alguien lo esté diciendo. Las conversaciones artificiales para mantener las nociones de "invitados" y "personalidades" se cuentan entre las peores cosas que hace la televisión y, en esta escala, es algo nuevo. Pero hay ocasiones en que otros tipos de discusiones muestran que estamos ante un nuevo medio: conversaciones sustanciales y definidas, con la posibilidad de poner a disposición del público la interacción. Algunos de los mejores ejemplos de este tipo de discusión han sido difundidos por la radio, pero a veces la televisión le ha agregado una dimensión real: la presencia física, la atención, los gestos y la respuesta que, cuando no son meramente espectaculares o artificios publicitarios sino que corresponden a una interacción sostenida y definida en pleno desarrollo, pueden proporcionar, junto con las palabras, una experiencia significativamente compartida de modos novedosos.

(iv) *Los programas especiales*

Algunos de los mejores trabajos de la televisión corresponden a una forma que combina y extiende elementos del ensayo, el diario y el documental. En Gran Bretaña, donde en la década de 1930 la tradición del documental era especialmente fuerte, hubo cierta transferencia directa a la televisión. Pero la variedad de usos se amplió enormemente. Existen el ensayo televisivo personal o el diario personal, como *One Year of Eyes*, el informe social personalizado, como *The Philpott File*, el argumento televisivo como *Civilization* de Clark, o *Ways of Seeing*, de Berger; la exposición televisiva, como *The Restless Earth*; la historia televisada, como *The Great War*; la revista televisada, *Horizon*, relativa a la ciencia; *Chronicle*, dedicada a la arqueología; *Aquarius* y *Omnibus*, enfocados en las artes; *The Countryman* y *Look, Stranger*, los múltiples informes sobre exploración e historia natural. En conjunto, los trabajos de esta índole —y he dado solo ejemplos británicos porque es

Handwritten: The program is not finished

ambiguos, lasmas, pe

un estilo bien establecido allí—constituyen bastante más de la mitad de la mejor televisión que se está haciendo en estos tiempos. Es más, están a la altura de algunos de los mejores trabajos que se están realizando en cualquier otro campo cultural. En términos tradicionales, diríamos que se sitúan en algún lugar entre el periodismo serio, especialmente el que se practica en las publicaciones periódicas generales, y el libro popular, y en la práctica contemporánea son por lo menos tan buenos como cualquiera de esas formas. De hecho, en algunas producciones importantes en las que el elemento visual es central, estos trabajos televisivos son los mejores en su tipo que existen hoy en todo el mundo.

(vi) Las secuencias

Algunas formas han evolucionado dentro de las convenciones de la programación televisiva actual. En la televisión estadounidense, con sus unidades extremadamente breves, realizadas como si fueran secuencias involuntarias, principalmente determinadas por los anuncios comerciales, ha habido innovaciones interesantes tales como *Laugh In*, *Plaza Sésamo* y *The Electric Company*. Los efectos cómicos de la desconexión de movimiento rápido, utilizando muchas de las técnicas locales de los anuncios comerciales y los avances de filmes u otros programas, hizo de *Laugh In*, en sus primeros años, un ejemplo fascinante de una forma efectiva creada a partir de una deformación. En Gran Bretaña, de una manera diferente, *Flying Colours*, de Monty-Python, desarrolló un nuevo estilo de chistes visuales que se apartaba de las convenciones televisivas habituales, sencillamente alterando el tono y la perspectiva. *Plaza Sésamo* tal vez sea un caso diferente. Se ha dicho que este programa utiliza las técnicas de los anuncios comerciales para educar. Sin embargo, esta descripción es dudosa. Muchas de las posibilidades técnicas de movilidad de todo tipo fueron explotadas primero, en un nivel popular, por los anuncios publicitarios y no necesariamente tienen una conexión con este tipo de venta simplificada. Algunos de los mejores ejemplos de movilidad de *Plaza Sésamo* y de *The Electric Company* son una manera, no solo de responder a una

sociedad en alto grado móvil, sino de responder con cierta profundidad—puesto que la continuidad central, dentro de las secuencias de movimiento rápido, se relaciona no solo con la enseñanza planificada sino también con un tipo de apertura entusiasta—una curiosidad comprensiva. Esto quizá sea un uso social más verdadero de algunas de las propiedades intrínsecas de la televisión que cualquiera de las formas sociales más recalitrantes y fijas.

(vii) La televisión

Resulta una ironía tener que decir, finalmente, que una de las formas innovadoras de la televisión es la televisión misma. El medio se ha usado tantas veces para transmitir y reelaborar formas heredadas o ha estado tantas veces dominado por la presión del contenido que con frecuencia es difícil responder a algunas de sus experiencias visuales intrínsecas, para las cuales no se han desarrollado ni ofrecido convenciones ni modos de describirlas. No obstante, en muchas clases de programas, hay momentos en que nos encontramos mirando de maneras que parecen totalmente nuevas. Para lograr esta clase de atención, a menudo es necesario quitar el sonido, que habitualmente nos conduce hacia un contenido transmisible preparado hacia otro tipo de respuesta. Lo que puede darse entonces, de algún modo sorprendente, es una experiencia de movilidad visual, de contraste de ángulos, de variaciones del foco, que a menudo es muy bella. Yo mismo lo he experimentado mirando cosas tan diferentes, en cuanto a su contenido explícito, como carreras de caballos, una entrevista en la calle, un episodio al aire libre de una obra o un documental. Para la mayor parte de los analistas de la televisión, que se preocupan por el contenido declarado o directo, esta sensación, cuando la advierten, no es más que un subproducto de otra experiencia. Sin embargo, considero que es uno de los procesos primarios de la tecnología misma, que además puede llegar a tener una importancia creciente. Y, cuando en el pasado traté de describir y expresar esto, me pareció muy llamativo que las únicas personas que coincidieron conmigo eran pintores.

4. Programación: distribución y flujo

Hemos repasado algunos de los usos dados por la nueva tecnología de la televisión a formas culturales heredadas y también hemos examinado algunas de las nuevas formas mixtas creadas en esta nueva esfera de la tecnología. Ahora debemos observar la selección y asociación de estas formas en los diferentes tipos de programación. Para ello, será necesario analizar el concepto de "programación". Pero, como primer paso, será útil indagar con cierto detalle en la distribución de las formas variables de televisión dentro de los diferentes tipos de servicio. No podremos hablar adecuadamente de los usos de la televisión hasta haber hecho estas comparaciones internas y haber marcado los correspondientes contrastes. Pero entonces será aún más necesario ir más allá del concepto estático de "distribución" y avanzar sobre el concepto móvil de "flujo".

A. Comparación de la distribución en cinco canales de televisión

Hemos analizado la distribución de los tipos de programa de televisión en cinco canales -tres de Gran Bretaña y dos de los Estados Unidos- durante una semana de marzo de 1973.

Los canales son:

- BBC 1, de Londres.
- BBC 2, de Londres.

- IBA, Anglia, de Norwich.
- KQED (televisión pública), de San Francisco.
- Canal 7 (ABC), de San Francisco.

Las categorías utilizadas fueron las convencionales, como se muestra a continuación:

(a) *Noticias y asuntos públicos*: Esta categoría puede subdividirse en boletines informativos, programas de variedades y noticias generales, programas de noticias para grupos étnicos particulares y discusiones de asuntos públicos. Por momentos, hay cierta superposición entre estas subcategorías, pues a veces hay elementos de un programa de variedades y noticias en un boletín informativo de la actualidad, anuncios de noticias en un programa de variedades, discusiones de asuntos públicos en un boletín informativo y en un programa de variedades, etcétera. La importancia de las cifras, si bien es interesante para las categorías menores, se presenta principalmente en relación con la categoría en su totalidad.

(b) *Programas especiales y documentales*: Estos se definen según los criterios del capítulo 3, sección B), punto (4). No siempre es fácil separar esta categoría de, por ejemplo, los programas de variedades o de discusiones de asuntos públicos. El criterio normalmente utilizado es que un programa se clasifica como especial o documental cuando una parte sustancial se ofrece como presentación directa de la sustancia de un problema, de una experiencia o de una situación, en contraste con la "discusión", en la cual se ilustra la situación o el problema, en general bastante brevemente, pero el énfasis principal está puesto en un análisis relativamente formal del asunto.

(c) *Educación*: En este caso, nos referimos a unidades presentadas con la intención de reforzar la educación formal, distintas de los elementos "educativos" que aparecen en otros tipos de programas. Esta categoría se subdivide en programas de cursos para las escuelas, los institutos terciarios y las universidades; cursos dedicados a promover las aptitudes artesanales y los pasatiempos creativos; y cursos de educación para adultos de un tipo

más general: enseñanza específica de habilidades generales que, sin embargo, no está relacionada con cursos formales ni sujeta a calificaciones. También en este caso se dan algunas superposiciones entre estas categorías, y los programas de cursos, por ejemplo, están a disposición del público en general que con frecuencia los mira. Las cifras totales que alcanzan los programas educativos son pues más significativas que las cifras subsidiarias.

(d) *Artes y música*: Es difícil separar esta categoría, ya que depende de las definiciones heredadas de "las artes"—la pintura, la escultura, la arquitectura, la literatura—y de "la música" en el sentido de la ópera y el repertorio clásico establecido. La presentamos como otra categoría porque habitualmente se la planifica así y es, pues, significativa por lo que refleja como interpretación recibida y como proporción.

(e) *Programas infantiles*: Esta categoría incluye los programas producidos y emitidos especialmente para los niños, en ciertos horarios especiales. Los niños, por supuesto, miran muchos otros programas, pero esta categoría es importante. Se subdivide en programas compuestos principalmente por dibujos animados y espectáculos de marionetas; otros tipos de programas de entretenimiento, normalmente relatos y piezas de teatro "en vivo"; y programas educativos. Esta última subcategoría exige una aclaración. Tales programas—*Peter Rabbit, The Electric Company, Playschool*—a menudo emplean dibujos animados o marionetas, y suelen ser entretenidos. Pero se presentan como una categoría aparte porque su intención formal es contribuir al aprendizaje y porque en ellos se incluye en gran medida la enseñanza específica de aptitudes, aunque frecuentemente de manera informal.

(f) *Drama*: En esta categoría se incluyen todas las variedades de piezas dramáticas (que no correspondan a las categorías especiales de los programas educativos, infantiles y en los anuncios comerciales). Se subdivide en "obras de teatro" presentadas por separado, aun cuando aparezcan bajo un título general como *Play for Today* o *Armchair Theatre*; las "series" en las cuales cada capítulo es una historia completa pero en las que cier-

tos personajes principales se repiten; el protagonista, por ejemplo, va apareciendo retratado a través de las sucesivas presentaciones; y los "seriales" en los cuales se ofrece una presentación dramática conectada en varios episodios entrelazados.

(g) *Películas*: Esta categoría se refiere a los filmes producidos originalmente para ser distribuidos en cines y grandes salas cinematográficas. No se incluyen en ella las obras de teatro, las series ni los seriales que, aunque hayan sido filmados, por completo o en parte, con técnicas cinematográficas, aparecen en la categoría de Drama.

(h) *Entretimiento general*: Esta es una categoría miscelánea y, como tal, significativa. En Gran Bretaña, generalmente se la asocia con la denominación "sección de entretenimiento ligero". Se la subdivide en "espectáculos musicales", en los cuales se presentan sobre todo cantantes o grupos, a veces con números complementarios muy diferentes; en "espectáculos de variedades", en los que la comedia ocupa el eje principal, en muchos casos acompañada de números musicales; en "programas de juegos y de preguntas y respuestas", en los que se presenta de diversas formas un tipo de pasatiempo o competencia explícita (con frecuencia del tipo "juego de salón" en sus muchas variantes modernas, de las que a menudo participan miembros del público) y los programas de preguntas y respuestas con el mismo carácter competitivo; en "programas de entrevistas", una categoría no siempre fácil de separar de las "discusiones" y los "programas de variedades y noticias", pero que convencionalmente se definen como una forma separada, presentada como entretenimiento, en general tarde en la noche; en contenido y estilo, son programas en gran medida asociados al "mundo del espectáculo".

(i) *Deportes*: Incluye los eventos deportivos televisados, y el análisis y los comentarios sobre los distintos deportes.

(j) *Religión*: Incluye oficios religiosos, discusiones y documentales, presentados en horarios específicos.

(k) *Publicidad (interna)*: Se trata de la presentación del canal de sus propios programas, anuncios con sinopsis, avances, etcétera.

(l) *Anuncios comerciales*: Esta categoría incluye todos los programas publicitarios que no corresponden a la categoría de publicidad interna.

Presentamos el análisis en forma de cuadro en horas y fracciones de horas. Todas las mediciones han sido realizadas meticulosamente, pero debemos aclarar que, al carecer de estadísticas publicadas de la programación detallada y con la falta de instalaciones verdaderamente adecuadas para obtener mediciones exactas de varios canales en simultáneo, los datos obtenidos están necesariamente sujetos a cierto margen de error. Esto se verifica especialmente en relación con los anuncios comerciales y la publicidad interna, que quiebra la forma de los horarios publicados. En estos casos, hemos realizado comprobaciones puntuales y luego hemos aplicado cifras promedio.

Cuadro 1

Distribución de los programas por cantidad de horas

Semana de muestra: del 3 al 9 de marzo de 1973					
	BBC 1	BBC 2	Anglia	KCED	Canal 7
(a) Noticias y asuntos públicos	24,2	7,8	13,1	21,3	19,0
Noticieros	5,7	3,5	5,0	5,2	11,6
Programas de variedades y noticias generales	7,1	-	5,1	5,1	5,3
Programas de variedades y noticias étnicas	3,1	-	-	2,5	0,3
Discusiones de asuntos públicos	8,3	4,3	3,0	6,5	1,8
(b) Programas especiales y documentales	6,6	12,1	6,5	5,5	0,6
Programas especiales	5,6	6,2	4,5	4,5	0,6
Documentales	1,0	5,9	2,0	1,0	-
(c) Educación	22,7	16,2	12,9	24,6	2,9

De los cinco canales seleccionados, tres son de servicio público (BBC 1, BBC 2 y KQED) y dos son comerciales (Anglia y Canal 7). De manera muy general, hay diferencias fácilmente observables entre la programación de la televisión británica y la estadounidense, pero el dato más notable es cierta similitud en la distribución dentro de los canales públicos por un lado y los canales comerciales por el otro. Puesto que la cantidad total de horas varía tan considerablemente, es útil expresar la distribución, por categorías, como proporciones del material emitido total. En el cuadro 2 se muestra esa distribución.

Cuadro 2

Comparación del porcentaje de la distribución de los programas según su categorías (con una aproximación de medio punto)

Semana de muestra: del 3 al 9 de marzo de 1973		BBC 1	BBC 2	Anglia	KQED	Canal 7
Noticias y asuntos públicos		24,5	12,0	13,0	22,5	14,0
Programas especiales y documentales		6,5	20,0	6,3	6,0	0,5
Educación		23,0	29,5	12,5	26,0	2,0
Artes y música		1,0	2,5	-	5,0	-
Programas infantiles		11,5	6,5	8,0	27,0	4,0
Dramas: obras teatrales		4,5	4,5	3,1	-	-
Drama: series y series		7,0	4,0	16,6	5,0	17,0
Películas		6,5	11,0	12,0	5,5	18,0
Entretimiento general		7,5	7,5	9,5	-	24,5
Deportes		6,0	1,5	6,2	2,0	4,5

Escuelas, institutos infantiles, universidades, etcétera	17,9	16,5	10,7	18,6	-
Cursos instructivos	2,9	1,7	2,2	3,5	0,9
Cursos de educación para adultos	1,8	-	-	2,5	2,0
(d) Artes y música	1,2	1,7	-	4,5	-
(e) Programas infantiles	11,5	4,1	8,3	25,0	5,9
Dibujos animados, muñecas	4,4	0,1	1,1	-	2,5
Otros entretenimientos	1,4	0,7	4,4	-	2,0
Programas educativos	5,7	3,3	2,6	25,0	0,8
(f) Drama	11,5	5,5	20,3	4,7	22,4
Piezas teatrales	4,4	3,1	3,5	-	-
Series	6,3	0,9	6,7	1,0	16,3
Series	0,8	1,5	6,1	3,7	6,1
(g) Películas	6,7	6,5	12,3	5,2	23,8
(h) Entretimiento general	7,4	4,5	9,8	-	32,4
Espectáculos musicales	2,7	3,0	2,0	-	1,1
Programas de variedades	1,2	0,5	3,7	-	0,4
Juegos y programas de preguntas y respuestas	1,5	1,0	3,2	-	15,9
Programas de entrevistas	2,0	-	0,9	-	15,0
(i) Deportes	5,9	1,1	6,7	2,0	6,4
(j) Religión	1,1	-	0,6	-	0,8
(k) Publicidad (externa)	1,1	0,7	1,7	1,4	1,4
(l) Anuncios comerciales	-	-	10,8	-	18,4
Total de horas	99,9	62,3	103,0	94,2	133,4

Religión	1,0	-	0,6	-	0,5
Publicidad (interna)	1,0	1,0	1,5	1,0	1,0
Anuncios comerciales	-	-	10,7	-	14,0

Comentario sobre el cuadro 2.

Este cuadro permite observar ciertas notables variaciones particulares, sobre todo en las categorías de Noticias y asuntos públicos, Educación, Programas infantiles, Drama (series y seriales) y Entretenimiento general. En realidad, es posible distinguir dos tipos amplios de programación que provisoriamente podríamos llamar Servicio público (tipo A) y Servicio comercial (tipo B). En el cuadro 3, se muestra la comparación de la distribución de estos tipos.

Cuadro 3

Comparación de los porcentajes de cada tipo de programación (con una aproximación de medio punto)

Semana de muestra: del 3 al 9 de marzo de 1973		BBC 1	BBC 2	Anglia	KQED	Canal 7
Tipo A		71	75	42,9	86	20,5
Tipo B		21	22,5	38,1	10,5	59,5

Tipo A: Noticias y asunto públicos; programas especiales y documentales; educación; artes y música; programas infantiles; juegos.

Tipo B: Drama (series y seriales); películas; entretenimiento general.

Comentario sobre el cuadro 3

Si hacemos comparaciones únicamente entre canales británicos o entre canales estadounidenses, la distinción entre la televisión pública (tipo A) y televisión comercial

(tipo B) queda aún más clara. Sin embargo, cuando comparamos los cinco canales entre sí, vemos que la situación en la televisión estadounidense está más firmemente polarizada. El canal comercial estadounidense (Canal 7) es una representación más completa de la distribución predominantemente comercial que su equivalente británico (Anglia), que muestra algunas de las mismas tendencias, pero se sitúa a mitad de camino entre el tipo de servicio público británico (BBC 1 y 2) y el tipo comercial estadounidense. De la misma manera, el canal público de los Estados Unidos (KQED) tiende a caracterizarse más como servicio público y menos como teledifusora general que su homóloga de servicio público británica.

Comentario general sobre los cuadros 1, 2 y 3

Los cuadros de distribución por categorías pueden mostrar algunas características reveladoras de los usos de la televisión en diferentes tipos de instituciones de teledifusión.

Por otra parte, algunas de esas características son indicadores significativos de calidad. Pero no todos lo son, y tenemos que tratar de dejarlo en claro para no quedarnos en las ecuaciones simples de calidad y tipo.

Así, una categoría como la de los seriales dramáticos puede variar desde los "seriales clásicos" y las "obras maestras del teatro" hasta lo que aún continúa siendo, prácticamente idéntica desde su origen, la "telenovela". Las películas, evidentemente, muestran una enorme variación, desde las producciones de rutina hasta obras excelentes del repertorio filmico. Es justo decir que la distribución, en este sentido, a menudo sigue la tendencia general de la programación, pero en el caso de las películas especialmente está claro que no se ajusta universalmente a ese esquema. En KQED, lo más probable es que un filme correspondía al tipo "de repertorio", mientras que en BBC 2 suelen ser más del tipo "clásico", en tanto que los seriales de Anglia y Canal 7 con gran frecuencia son "telenovelas". Pero esta clase de distinción no existe entre la selección de películas en, por ejemplo, BBC 1, Anglia y Canal 7. La misma observación

general puede hacerse respecto de los programas de juegos y de preguntas y respuestas. Habitualmente, los de BBC 1 y BBC 2 se ofrecen como de tipo "cultural", mientras que los de Canal 7 son completamente comerciales en su concepción y en su presentación, y los de Anglia varían entre estos dos estilos. Aquí hay cierta variación real de la calidad: *University Challenge* y *Top of the Form* son, en ciertos aspectos, verdaderamente distintos de *The Golden Shot* y *Double your Money*. Pero la diferencia no necesariamente se mantiene en juegos tales como *Call my Bluff*, en el que el material de superficie —el significado de palabras raras— es "cultural" pero la presentación esencial se encuadra directamente en el "negocio del espectáculo".

Lo que en realidad podemos vislumbrar es, en primer lugar, una distinción general entre programas "culturales" y "comerciales" —o de los tipos indicados toscamente como programación de tipo A y tipo B—, pero también una "determinación" cultural igualmente significativa en cada una de estas programaciones. Así, el tipo A no solo se basa en ciertos supuestos sobre la educación y el proceso de aprendizaje —aunque estos son evidentes—, sino además en definiciones características del interés público y general que frecuentemente una vez analizadas, resultan ser en esencia abstractas y a veces meramente pasivas. En el tipo B, es evidente el supuesto de entretenimiento y distracción, pero ese supuesto implica definiciones de interés a veces más estrechamente centradas en personas presentadas individualmente y en un estilo de participación (estos elementos pueden verse con claridad en especial en algunos de los seriales y en algunos de los juegos de relación). Por consiguiente, uno puede estimar que, por ejemplo, un documental sobre la aviación internacional es más serio que un serial o un juego que incluye la presentación de una relación entre esposos y esposas o entre padres e hijos, solamente basándose en el supuesto de una "determinación" cultural particular, vinculada a su vez con el carácter de la educación y la vida cotidiana y que contiene en sí misma características de clase completamente claras. El modo de atención, en cada caso, tiene un carácter específico y, si la manera de presentarlo da al segundo tipo de progra-

ma un matiz trivial o viciado, también el primero puede abstraerse y volverse trivial mediante un examen abstracto más convencionalmente "serio". Es por ello que, aunque la distribución mostrada y la distinción amplia entre tipos son elementos necesarios de cualquier estudio, solo sirven para hacer un análisis del contenido real, tanto en un sentido general como atendiendo a la experiencia televisiva particular. Hay, pues, otro modo de análisis al que debemos orientarnos a continuación.

B. La programación como secuencia o flujo

El análisis de la distribución de intereses o categorías en un programa de televisión, aunque significativo en sí mismo, es necesariamente abstracto y estático. En todos los sistemas de teledifusión desarrollados, la organización característica y, por lo tanto, la experiencia característica, es la de secuencia o flujo. Este fenómeno del flujo planificado probablemente sea la característica que define a la radio y la teledifusión, al mismo tiempo, como una tecnología y como una forma cultural.

En todos los sistemas de comunicaciones anteriores a la radio, los elementos esenciales estaban claramente separados. Un libro o un folleto se consideraba y se leía como un artículo específico. Una reunión se llevaba a cabo en un lugar y una fecha determinados. Una obra de teatro se presentaba en un teatro particular a una hora fijada. La diferencia en la radio y la teledifusión no solo es que tales acontecimientos u otros acontecimientos que se les parecen están disponibles dentro del propio hogar con solo encender el interruptor. La diferencia también estriba en que el programa real que se ofrece es una *secuencia* o un conjunto de secuencias alternativas de esos y otros acontecimientos similares, que están, pues, disponibles en una única dimensión y en una única operación.

Sin embargo, nos hemos acostumbrado tanto a todo esto que, en cierto modo, no lo vemos. La mayor parte de nuestro vocabulario habitual de respuesta y descripción ha sido modelado por nuestra experiencia con acontecimien-

tos aislados. Hemos desarrollado maneras de responder a un determinado libro o a una determinada pieza teatral, basándonos en nuestra experiencia de otros libros y otras obras de teatro. Cuando vamos a una reunión o asistimos a un concierto o a un juego, llevamos con nosotros otra experiencia y retornamos a otra experiencia, pero el acontecimiento específico habitualmente es una ocasión que fija sus propias condiciones y respuestas internas. Nuestros modos más generales de comprensión y juicio son aquellos estrechamente vinculados con este tipo de formas de atención específicas, aisladas y temporarias.

Es verdad que algunas de las formas de comunicación previas contenían variaciones internas y a veces un carácter misceláneo. Las representaciones dramáticas incluían interludios musicales o se ofrecía una pieza preliminar antes de la obra principal. En cuanto al material impreso, hay formas características, como el anuario o la antología, que incluyen artículos relacionados con diversos intereses y capaces de provocar tipos de respuesta por completo diferentes. La revista, inventada como una forma específica a comienzos del siglo XVIII, fue concebida como una miscelánea, dirigida principalmente a un nuevo público de clase media, en expansión y con poca o ninguna experiencia cultural. El periódico moderno, desde el siglo XVIII, aunque mucho más marcadamente desde el siglo XIX, se transformó en una miscelánea, no solo de artículos informativos que a menudo estaban esencialmente desconectados entre sí, sino de crónicas, anécdotas, dibujos, fotografías y anuncios publicitarios. Desde fines del siglo XIX, esta característica quedó reflejada en la diagramación formal que culminó en el efecto característico de rompecabezas de la página del diario moderno. Mientras tanto, los espectáculos deportivos, especialmente los partidos de fútbol, a medida que adquirieron cada vez más importancia como acontecimientos públicos, fueron incorporando entretenimientos como música o marchas en los intervalos.

Esta tendencia general hacia una creciente variabilidad y la miscelánea en las comunicaciones públicas es evidentemente parte de una experiencia social conjunta. Tiene profundas conexiones con el crecimiento y el desarrollo de

una mayor movilidad física y social, en condiciones tanto de expansión cultural como de consumo, antes que de una organización cultural de la comunidad. No obstante, hasta el advenimiento de la radio y la televisión, la expectativa normal era aún la de un acontecimiento separado o de una sucesión de acontecimientos individuales y diferenciados. Las personas comenzaban a leer un libro, un folleto o un periódico, o asistían al teatro, a un concierto, a una reunión pública o a un encuentro deportivo con una única expectativa y una única actitud predominantes. Las relaciones sociales establecidas en estos diversos acontecimientos culturales eran específicas y, en cierto grado, temporales.

La radio, en sus primeras fases, heredó esta tradición y funcionó generalmente dentro de ella. Los productores descubrieron los tipos de hechos que podían hacer o, como algunos dirían todavía normalmente, transmitir. El concierto musical podía difundirse u organizarse para ser difundido. El discurso público —la conferencia o el sermón, la alocución en la reunión política— podía difundirse como una entrevista. Distintos encuentros deportivos podían describirse y mostrarse. La obra de teatro podía presentarse en este nuevo teatro del aire. Luego, a medida que el servicio se extendía, aquellos productos, todavía considerados como unidades separadas, pasaron a formar, junto con otros, los llamados programas. La característica palabra "programa" tiene sus bases tradicionales en el teatro y el *music-hall*. La ampliación del servicio también trajo consigo una mayor organización, y aquellos "programas" se transformaron en una serie de unidades cronometradas. Cada unidad podía concebirse por separado, y programar era reunir en forma de series esas unidades. En la administración de la radio y las televisoras, los problemas de combinación y proporción, llegaron a ser predominantes. La situación característica, cuyo mejor ejemplo es el desarrollo de la radiodifusión británica, fue una firme evolución de un servicio general, con sus criterios internos de mezcla y proporción, y lo que se llamó "equilibrio" hacia tipos contrastantes de servicio, hacia los programas alternativos. "Hogar", "jóvenes" y de "tercer tipo" fueron los nombres con que la radio británica usó para referirse a los programas que se entendían, en

forma privada o, en realidad, como "generales", "populares" y para un público "educado". Los problemas de mezcla y proporción, que antes se habían limitado a un servicio único, se transfirieron básicamente a un amplio rango de programas alternativos correspondientes a supuestos niveles sociales y educacionales. Esta tendencia se acentuó en formas ulteriores de reorganización, como puede verse en los actuales servicios de radio británicos especializados de BBC Radio One a BBC Radio Four. En una grilla de programación de una radio estadounidense hay una especialización adicional: los programas predominantemente musicales aparecen brevemente caracterizados, por longitud de onda, como "rock", "country", "clásica", "nostálgica", etcétera.¹ En cierto sentido, esta presentación podría describirse como un desarrollo de la programación: la extensión del servicio ha generado grados adicionales de racionalización y especialización.

Pero esta caracterización suplementaria puede entenderse —y en mi opinión, debe entenderse— de modos completamente distintos. Se ha producido un desplazamiento significativo desde el concepto de secuencia como *programación* hasta el concepto de frecuencia como *flujo*. Sin embargo, esto es difícil de ver porque el concepto de programación anterior —la secuencia temporal dentro de la cual operan la mezcla, la proporción y el equilibrio— está aún activo y en cierto sentido todavía es real.

¿Qué es lo que se ha alterado de manera decisiva? Un programa de radio o teledifusión es todavía, formalmente, una serie de unidades sincronizadas. Lo que se publica como información referente a los servicios de radio y teledifusión corresponde aún a estas series: podemos buscar el horario de un "espectáculo" o un "programa" particular, podemos encender el aparato para escuchar o ver esa unidad; podemos seleccionarla y responder a ella en forma individual.

1. En Gran Bretaña, en 1990, solo puede obtenerse tal diversidad a través de las estaciones de radio pirata (ilegales). Una lista aparecida recientemente en el diario *The Independent* mencionaba cincuenta y nueve de tales estaciones, principalmente étnicas, musicales o una combinación de ambas.

Con todo, a pesar de lo familiar que nos parezca este modelo, la experiencia normal de oír la radio o ver la televisión es distinta cuando lo hacemos prestando atención. Y en realidad lo reconocemos al hablar, cuando decimos "mirar televisión", "escuchar la radio", y escogemos describir la experiencia general antes que la específica. Este fenómeno se ha dado en todo el sistema de "difusión amplia", pero algunos notables desarrollos internos lo han reforzado enormemente. Podemos identificar esos desarrollos de una manera simple. En las etapas tempranas del servicio de radio y teledifusión había intervalos entre las unidades de los programas: verdaderos intervalos, habitualmente marcados por algún sonido o una imagen convencional para mostrar que el servicio general estaba todavía activo. El sonido de unas campanas o una imagen de olas rompiendo marcaba los intervalos entre unidades separadas de programas. Aún queda un ejemplo residual de estos separadores en el globo que gira marcando la señal de intervalo en los programas de televisión de la BBC.

Pero, en la mayor parte de los servicios de televisión, tal como se los opera hoy, el concepto del intervalo —aunque se conserve todavía como concepto con algunos propósitos— ha sido objeto de una reevaluación fundamental. Este cambio se registra de dos maneras, que todavía están representadas en forma desigual en los diferentes servicios. La innovación decisiva se ha producido en los servicios financiados por publicidad comercial. Los intervalos entre las unidades de programas eran los lugares obvios para insertar los anuncios publicitarios. En la televisión comercial británica se había establecido específica y formalmente que los "programas" no debían interrumpirse con anuncios comerciales que solo podrían incluirse en las "pausas naturales": entre los movimientos de una sinfonía o entre dos actos de *Hamlet*, como dijo el vocero del gobierno en la Cámara de los Lores. En la práctica, por supuesto, esto nunca se cumplió y ni siquiera hubo intención de cumplirlo. Una "pausa natural" llegó a ser cualquier momento de inserción conveniente. Los programas de noticias, las obras de teatro y hasta las películas que habían sido exhibidas en los cines como presentaciones completas específicas comenzaron a

sufrir las interrupciones de los anuncios publicitarios. En la televisión estadounidense este proceso fue diferente: los programas patrocinados incorporaron la publicidad desde el principio, desde la concepción inicial, como parte del paquete completo. Pero hoy es evidente, tanto en la televisión comercial británica como en la estadounidense que, aunque la noción de "interrupción" aún conserva una fuerza residual de un modelo más antiguo, se ha vuelto inadecuada. En los términos anteriores, lo que se ofrece no es un programa de unidades separadas con inserciones particulares, sino un flujo planificado, en el cual la serie verdadera no es la secuencia publicada en el horario de programación sino esta secuencia transformada por la inclusión de otro tipo de secuencia, de modo tal que esas secuencias reunidas componen el flujo real, la verdadera "difusión amplia". Progresivamente, una nueva secuencia se ha agregado, tanto en la televisión pública como en la comercial: o bien los avances de los programas que se transmitirán más tarde ese mismo día o unos días después, o bien la enumeración de las noticias que se ampliarán luego. Esta técnica se ha intensificado por las condiciones de competencia, pues para los planificadores de los canales cada vez tiene más importancia retener a sus televidentes —o como ellos mismos dicen, "captarlos"— durante toda la secuencia de la velada. Finalmente, con la unificación de estas dos o tres secuencias ha surgido un nuevo fenómeno de comunicación que debemos reconocer como tal.

Por supuesto, mucha gente que mira televisión aún registra algunas de estas pausas como "interrupciones". Recuerdo haber advertido el problema por primera vez mientras miraba películas en la televisión comercial británica. Hasta una institución tan completamente comercial en su producción y distribución como es el cine había podido, y hasta nuestros días continúa siendo normal, ofrecer a sus espectadores un filme completo en una secuencia no ininterrumpida. Originalmente, todas las películas se hacían y distribuían para ser exhibidas de ese modo, aunque la inclusión de filmes clase B o de noticieros breves o cortometrajes en un mismo paquete, con los correspondientes intervalos para la publicidad y para la venta planificada de

refrescos y golosinas, comenzó a orientar el cine hacia el nuevo estilo de flujo planificado. Mirar las mismas películas en la televisión comercial hace que la nueva situación sea por completo evidente. Por lo general, se nos brindan unos veinte o veinticinco minutos del filme para que nos interese en él; luego, cuatro minutos de anuncios publicitarios; luego aproximadamente quince minutos más de película; después algunos comerciales más; y así sucesivamente, hasta disminuir constantemente los fragmentos de película, intercalando anuncios entre ellos o intercalando la película entre los anuncios, puesto que para entonces se supone que estamos suficientemente interesados en el filme y continuaremos mirándolo hasta el final. Pero ni siquiera esta experiencia previa me había preparado para la secuencia característica estadounidense. Una noche en Miami, todavía aturdido después de una semana en un transatlántico, empecé a mirar una película y al principio tuve cierta dificultad para ajustarme a una frecuencia mucho mayor de "pausas" comerciales. Sin embargo, aquel era un problema menor comparado con lo que finalmente pasó. El canal comenzó a insertar avances de otros dos filmes que emitiría las noches siguientes. Un crimen cometido en San Francisco (el tema de la película original) empezó a operar en un extraordinario contrapunto, no solo con los anuncios de desodorante y cereal, sino con un amorío en París y el estallido de furia de un monstruo prehistórico que arrasa Nueva York. Además, aquella era una secuencia en un sentido nuevo. Incluso en la televisión comercial británica hay una señal visual —el símbolo residual de un intervalo— antes y después de las secuencias comerciales, y los avances de otros "programas" solo se emiten entre "programas". Lo que vi aquella noche en Miami era algo completamente distinto, puesto que no se insertaba ninguna señal que marcara las transiciones de la película a los anuncios publicitarios y del film A a los filmes B y C. Normalmente hay bastante similitud entre ciertos tipos de películas entre sí y entre varios tipos de películas y los anuncios comerciales de "situación", que a menudo las imitan a propósito, de modo que una secuencia como aquella resultaba una experiencia muy difícil de interpretar. Todavía no puedo estar seguro de lo

que registré de todo aquel flujo. Creo que registré que algunos incidentes de un filme sucedían en otro y que algunos personajes de los anuncios publicitarios estaban implicados en los episodios de la película, en los que llegó a parecer —a causa de todas las absurdas incongruencias ocasionales— un único flujo irresponsable de imágenes y sentimientos.

Por supuesto, los filmes no fueron hechos para ser "interrumpidos" de esta manera. Pero este flujo está planificado: no solo en sí mismo, sino en una fase previa en toda la producción original televisiva para los sistemas comerciales. En realidad, la mayoría de los "programas" comerciales de la televisión están hechos, desde la etapa de planificación, teniendo presente esta secuencia real. En las obras muy breves hay una división racionalizada en "actos". En las películas y documentales se establece una división racionalizada semejante en "partes". Pero el efecto es más profundo. Hay una clase de secuencia de apertura característica, pensada para despertar el interés, que es en efecto una especie de avance en sí misma. En la televisión estadounidense, después de dos o tres minutos de apertura ya aparecen los anuncios comerciales. Esta técnica tiene un precedente temprano en las pantomimas que antecedian la representación de las obras en el teatro isabelino. Pero, después de la pantomima, se ofrecía la pieza teatral o la escena. Aquí lo que sigue es un material en apariencia completamente inconexo. Por ello, no es sorprendente que tantos de estos momentos de apertura sean violentos o estrafalarios: el interés despertado debe ser lo suficientemente intenso para iniciar la expectativa de la secuencia (interrumpida pero sustentable). Así, la calidad de la secuencia externa llega a ser un modo de definición de un método interno.

Independientemente del grado de evolución que haya alcanzado este proceso —y aún es sumamente variable entre los diferentes sistemas de teledifusión— todavía puede considerarse residualmente como "interrupción" de un "programa". En realidad, con frecuencia es importante verlo en esta perspectiva, tanto por el propio sentido real de acontecimiento y lugar del espectador como por una preocupación razonable relativa a la política general de la teledifusión. Sin embargo, tal vez sea aún más importante ver el proceso

real como un flujo: el remplazo de una serie de unidades de programas sincronizados y difundidos en secuencia por un flujo de una serie de unidades relacionadas de distinta manera en el que la sincronización, aunque real, no está declarada y en el cual la organización interna real es algo diferente de la organización declarada.

Pues de algún modo las "interrupciones" son solo la característica más visible de un proceso que, en ciertos niveles, ha llegado a definir la experiencia de la televisión. Aun cuando, como vemos en la BBC, no hay interrupciones en las "unidades de programa" específicas, hay una cualidad de flujo que nuestro vocabulario heredado de respuesta y descripción aisladas no puede reconocer con facilidad. Es evidente que lo que hoy se llama una "velada ante el televisor" es algo, en cierto sentido, planeado, por los proveedores y también por los telespectadores, *como un todo* que, en cualquier caso, está planificado en secuencias discernibles que, en este sentido, se imponen a las unidades de programa particulares. Cada vez que hay competencia entre canales de televisión, esto se convierte en una cuestión de preocupación consciente: aunar a los espectadores al comienzo del flujo. Así, en Gran Bretaña existe una intensa competencia entre la BBC y la IBA en cuanto a los primeros programas del atardecer; con la creencia —que algunas estadísticas respaldan— de que los telespectadores permanecerán mirando el mismo canal que eligieron al principio. Por supuesto que hay muchos casos en que esto no ocurre: la gente puede seleccionar conscientemente otro canal u otro programa o directamente apagar el televisor. Pero el efecto del flujo está suficientemente difundido para constituir uno de los principales elementos de la política de programación. Y esta es la razón inmediata de que aumente constantemente la frecuencia de los avances de programación: sostener ese flujo de la tarde-noche. En condiciones de competencia más intensa, como observamos en los canales estadounidenses, hay presentaciones de avances aún más frecuentes y hasta existe una expresión para designar el proceso, *move along*, en el sentido de "continuar juntos", para sostener lo que se concibe como una especie de lealtad al canal que se está viendo. Así podemos encontrar directamente el origen de partes del flujo en las

condiciones de competencia controlada, del mismo modo que podemos comprobar que algunos de sus elementos originales específicos proceden del financiamiento publicitario de la televisión.

Sin embargo, está claro que esta no es la explicación completa. El flujo ofrecido también puede relacionarse, y tal vez de manera más fundamental, con la experiencia televisiva. Hay dos observaciones comunes asociadas a este fenómeno. Como ya hemos comentado, al describir la experiencia la mayoría de nosotros dice "mirar televisión" en lugar de "mirar el noticiero", "mirar una obra de teatro televisada" o "ver un partido de fútbol en la televisión". La verdad es que a veces usamos las dos formas, pero el hecho de que nunca utilicemos la última forma sola ya es significativo. Asimismo, casi todos hemos vivido la experiencia, muy difundida aunque a menudo admitida con pesar, de que nos cueste apagar el televisor. Repetidamente descubrimos que, aun cuando lo encendimos con la intención de mirar un "programa" determinado, nos hemos quedado mirando el siguiente y luego el siguiente. La manera en que está organizado hoy el flujo, sin intervalos definidos, en todo caso, promueve esta actitud. "Nos enganchamos" fácilmente con algún otro programa antes de haber reuniendo la energía para levantarnos del sillón, y muchos programas están concebidos con la idea de sacar provecho de esta tendencia: capturar la atención en los primeros momentos y reiterar la promesa de que, si nos quedamos a mirar, veremos cosas emocionantes.

Pero el impulso de continuar mirando parece más difundido de lo que este tipo de organización podría explicar. Es significativo que tanto los proveedores como muchos televidentes hayan estado presionando para que se extienda el horario de la televisión. En Gran Bretaña, hasta hace poco, mirar televisión era básicamente una experiencia para la noche, aunque también se ofrecían algunos programas breves al mediodía y algunos otros a la mañana y a la tarde, salvo los fines de semana que se utilizan para emisiones dedicadas a las escuelas y otras similares. Ahora presenciamos un veloz desarrollo de los programas matinales y ves-

perinos de toda clase.² En los Estados Unidos, ya es posible empezar a mirar televisión a las seis de la mañana, ver la primera película a las ocho y media y continuar mirando un flujo continuo que no deja nunca la pantalla en blanco, hasta que a la una de la madrugada del día siguiente empieza el último filme. Es poco probable que muchas personas miren un flujo que dura más de veinte horas diarias. Pero el flujo está siempre disponible, en varias secuencias alternativas, con solo oprimir el selector. Así, tanto internamente, en su organización inmediata, como en su condición de experiencia generalmente disponible, esta característica de flujo parece central.

No obstante, es una característica para la que no nos prepara casi ninguno de nuestros modos de observación y descripción. Las revistas que ofrecen la programación de la televisión son por supuesto de calidad despareja, pero en la mayoría de ellas, hasta en las mejores, se observa la persistencia convencional de modelos más antiguos. Quienes escriben eligen tal o cual programa especial u obra de teatro, tal programa de entrevistas o tal documental. Yo mismo, durante cuatro años, pasé revista a los programas de televisión de la BBC una vez por mes y sé cuánto más cómodo y sencillo es hacerlo así. Para la mayor parte de los ítems hay ciertos procedimientos ya establecidos, y el método, el vocabulario, para cada tipo de descripción y de respuesta específicas ya existe o puede ser adaptado. Con todo, aunque esta clase de comentario puede ser útil, siempre está a cierta distancia de lo que, en mi opinión, es la experiencia central de la televisión: el hecho del flujo. No se trata únicamente de que muchos ítems de ese flujo —a causa de nuestra organización corriente de respuesta, memoria y persistencia de actitud y de modo— sin duda resultan afectados por los que los preceden y por los que los siguen, salvo que los miremos durante un período artificialmente pautado, algo que parece ser muy

2. Esta tendencia vaticinada ha madurado rápidamente en el Reino Unido, donde ahora está sólidamente establecida la televisión a la hora del desayuno y donde, desde 1987, existe la programación de 24 horas.

C. Análisis del flujo

Podemos examinar algunos ejemplos de flujo en la televisión en tres órdenes de detalle diferentes. En primer lugar, hay un flujo (que en este estadio aún es, desde un punto de vista, solo secuencial) dentro de los programas de una noche en particular. Para este flujo podemos utilizar la notación en general, ya convencional, de "programación" o "guía de programas". En segundo lugar, está el flujo más evidente de la sucesión real de componentes dentro de la secuencia publicada de unidades y entre secuencias. Aquí, la notación ya se hace más difícil porque tenemos que ir más allá de las categorías y los títulos abstractos de la guía y, sin embargo, todavía no estamos en la etapa de la secuencia detallada de palabras e imágenes. Con todo, el flujo de esta segunda clase es centralmente importante en nuestra experiencia de la televisión pues pone de manifiesto, si se toma una muestra suficientemente amplia, el proceso de unificación relativa en un flujo de unidades que si no estuvieran formando parte de ese todo serían diversas o, en el mejor de los casos, estarían relacionadas entre sí de manera laxa. En tercer lugar, está el flujo realmente detallado dentro de este movimiento general: la sucesión real de palabras e imágenes. Aquí se puede disponer de un tipo de notación, pero esta aún está sujeta a una limitación: enumera como ítems aislados (aunque luego estén relacionados) no solo la combinación y la fusión planificadas de determinadas palabras e imágenes, sino también el proceso de movimiento e interacción que se da a través de la secuencia y el flujo. Impresas, algunas de estas limitaciones son absolutas. Pero a continuación presentaré algunos ejemplos con un breve comentario, como experimentos de posibles nuevos métodos de análisis.

(i) *Análisis de una gama amplia de secuencia y flujo*

(a) BBC 1, 14 de junio de 1973

17.15 Programa infantil: *Robinson Crusoe*

17.40 Programa infantil de marionetas: *Hector's House*

17.45 Noticias nacionales

raro (aunque existe en las funciones especiales presentadas en especial para los cronistas de las revistas especializadas). También es importante que, aunque puedan decirse cosas útiles sobre todos y cada uno de los ítems (aunque a menudo con la exclusión consciente de los comerciales que los "interrumpen" por lo menos en la mitad de los casos), casi nunca se dice nada sobre la experiencia característica de la secuencia de flujo. Y, en realidad, es muy difícil decir algo sobre ella. Sería como tratar de describir la experiencia de ver dos piezas de teatro, de haber leído tres periódicos y tres o cuatro revistas el mismo día en que uno ha asistido a un espectáculo de variedades, a una conferencia y a un partido de fútbol. Y, sin embargo, en otros sentidos, no se parece en nada a esta última experiencia porque, aunque las unidades puedan ser variadas, la experiencia televisiva las ha unificado de modos significativos. Es comprensible que quien la analice vuelva a separar esta experiencia en sus unidades aisladas y escriba sobre cada una utilizando los procedimientos existentes y fácilmente disponibles, pero esta forma de examinarlas suele ser engañosa, aun cuando la defendamos afirmando que somos espectadores experimentados y con criterio y no personas que sencillamente se sientan a mirar la caja con los ojos desorbitados hora tras hora.

Pues el hecho es que muchos de nosotros nos sentamos allí y gran parte de la significación crítica de la televisión debe relacionarse con ese hecho. Sé que cada vez que, al tener que redactar un artículo sobre la programación, he tratado de describir la experiencia del flujo, sea de una noche en particular o de manera más general, lo que puede decir fue siempre incompleto y tentativo. Sin embargo, me he enterado, a través de la correspondencia recibida, de que muchos espectadores eran conscientes de esa misma experiencia y trataban de comprenderla. En diversos niveles, puede haber respuestas "clásicas" a algunas unidades separadas, pero no a todas. Y lo cierto es que recién estamos comenzando a reconocer los problemas de la descripción y la respuesta a los hechos del flujo y aún estamos lejos de siquiera empezar a resolverlos.

- 18.00 Programa de noticias generales: *Nationwide*
 18.45 Serial de vaqueros estadounidense: *The Virginian*
 20.00 Película: *Chaplin Super-Clown*
 20.30 Documental: *Un minero australiano millonario*
 21.00 Noticias nacionales
 21.25 Serie: *Warship* (funcionario de la KGB deserta en el contexto naval mediterráneo)
 22.15 *Night Music*
 22.45 Discusión de asuntos públicos: *Midweek*
 23.30 Noticias de última hora
 23.35 Programa educativo: *Mamíferos*
 BBC 2, 15 de junio de 1973
- (b) 19.05 Serie: *La señora de Hardwick* (escenas de una vida isabelina)
 19.30 Noticiero
 19.35 *Gardener's World*
 20.00 *Money at Work*: La fiebre del oro
 21.00 Película: *El pequeño mundo de don Camilo*
 22.40 Noche de cine: repaso de las películas de James Bond
 23.10 Noticiero
 BBC 2, 9 de junio de 1973
- (c) 19.35 Noticiero
 19.50 Programa especial: *Los subterráneos de Telemark* (en tiempos de guerra)
 20.40 Serial: *El cantar de los cantares* (Sudermann); Viena de principios del siglo XX
 21.30 Programa especial: *El ascenso del hombre* (historia de la ciencia)
 22.20 Comedia: *Oh La La!*, en la Francia de fines del siglo XIX
 23.20 Noticiero
 23.25 Película: *Al filo de la navaja*
 (d) Anglia, 15 de junio de 1973
 17.50 Noticiero
 18.00 Programa de noticias generales
 18.35 Serial: *Enercjetjada*
 19.00 Programa de preguntas y respuestas: *The Sky's the Limit*
 19.30 Serie estadounidense: *Hawaii Five-O*

- 20.30 Serie: *Romany Jones* (comedia doméstica)
 21.00 Serie: *Entre las guerras* (drama)
 22.00 Noticiero
 22.30 Programa especial: *County Show* (caballos, tractores antiguos)
 23.00 Serie: El teatro de las estrellas: *El enemigo en la playa* (época de guerra)
 24.00 Deportes: tenis
 00.30 Plegarias por el Día Mundial del Niño
 Canal 7, 12 de marzo de 1973
- (e) 17.30 Noticiero *News Scene*
 18.00 Noticias nacionales
 18.30 Película: *Annie Get Your Gun*
 20.00 Serie: *The Rookies* (de policías)
 21.00 Película: *Doc Elliot*
 23.00 Noticiero
 23.30 Programa de entrevistas
 KQED, 5 de marzo de 1973
- (f) 17.30 Programa infantil: *The Electric Company*
 18.00 Programa infantil: *Zoom*
 18.30 Programa especial: *Mission and 24th Street*
 19.00 Sala de redacción
 20.00 Película para televisión: *Winesburg Ohio*
 21.30 Película: *El silencio* (de Bergman)
 23.20 Publicidad del canal
 23.30 Sala de redacción (repetición)

Comentario

Estas muestras de "una velada televisiva" en los cinco canales estudiados se corresponden, en general, con las impresiones que se obtienen mediante el análisis de la distribución. Podemos observar los tipos de programación ya descrita en sus secuencias detalladas (se dan dos ejemplos tomados de BBC 2 porque este canal suele tener una programación más variada que los demás).

En algunos casos, el contenido específico merece una observación especial. En la programación de la BBC y de Anglia, hay una frecuencia significativa de material militar

(la mayor parte de él, retrospectivo) y de dramas costumbristas. Anglia y (en menor medida) la BBC transmiten grandes cantidades de material estadounidense. La mezcla de la BBC 2 es más cultural (e internacional) en su franja, al igual que KQED, pero BBC 2 también está en estrecha concordancia con los intereses específicos de la clase media inglesa. Canal 7, como ya hemos mencionado, apela en su programación a un material en gran medida ya producido de una variedad limitada.

Los problemas de secuencia y flujo son evidentes. Las secuencias (b), (c) y (f) parecen diseñadas mediante una selección más consciente de ítems particulares que las secuencias (a), (e) y especialmente (d). En (d) hay una clara secuencia—en efecto un flujo—desde las 18.35 hasta las 22.00 (una serie de programas, breves en comparación con otros, de acontecimientos y dramatizaciones en esencia desplazadas) y lo mismo cabe decir de los horarios de 18.45 a 20.30 y de 20.30 a 22.15 en (a). Vale la pena considerar los efectos que tienen, por ejemplo, el documental de las 20.30 en (a) y las series de las 21.25 en las noticias que se emiten entre ellos: aquí parece indicarse cierta definición de intereses característicos. El efecto sería diferente en (d), donde el noticiero fue precedido por un drama retrospectivo y seguido por *County Show*.

Los problemas de definición de modo y atención se presentan en varias de las secuencias. Puede observarse que los contrastes más marcados se dan en (b), (c) y (f), mientras que en (d) y (e) y, hasta cierto punto, en (a), hay una relativa homogeneización, que es el rasgo específico más evidente del flujo.

Ahora, podemos examinar ciertos problemas específicos de secuencia y definición y, a partir de ellos, los problemas de atención y modo en lo que, de muchas maneras, constituye el factor vinculante de la programación de la televisión: los boletines informativos y los programas de noticias generales.

(ii) *Análisis de una gama media de flujo y "secuencia"*

(a) Canal 7, San Francisco, 12 de marzo de 1973, desde las 17.42.

... (*News Scene*, tres comentaristas sentados al escritorio; la cámara alterna entre la toma general de los tres y un plano medio del comentarista que está hablando; arriba, a la izquierda, un recuadro para mostrar fotos o dibujos fijos)

I

(Comentarista 1)

Un comité del gobierno ha informado que muchas de las declaraciones que aparecen en los anuncios comerciales de medicamentos son falsas; una marca de aspirinas no "es mucho mejor que otra"; una marca no "surte efecto más rápidamente que otra". (Imagen fija de estantes con cajas de medicamentos) El comité recomienda que en el futuro el veinticinco por ciento del tiempo de los anuncios publicitarios de los medicamentos debe dedicarse a corregir esas declaraciones engañosas.

II

(Comentarista 1)

Un senador ha sugerido que los farmacéuticos deben exhibir precios comparativos de los medicamentos. Entrevista (filmada) con un farmacéutico: no está de acuerdo; la gente debe ir a la tienda en que confía.

III

(Comentarista 1)

(Dibujo de cajas de alimentos y bolsas de compras) Con el aumento de los precios, hay que brindar a los consumidores toda la ayuda posible. Un ama de casa, furiosa ante el alza del costo de vida, le ha enviado al presidente cuatrocientos emparedados de mantequilla de maní en señal de protesta contra el aumento del precio de la carne.

IV

(Comentarista 2)

(Imagen fija del Edificio Federal de San Francisco) Ha habido protestas en el centro de la ciudad contra la decisión del presidente de incautar fondos para proyectos votados por el Congreso. (Filmación del alcalde y los congresistas locales)

- V El alcalde y los congresistas dicen que la incautación es inconstitucional. El país entero debería detenerse hasta que el presidente desista de esa acción inconstitucional.
(Comentarista 2)
(Dibujo de una corona de flores)
El sacerdote católico más anciano de los Estados Unidos ha muerto en San Francisco. Tenía 102 años. Atribuía su longevidad a sus enérgicas caminatas matinales.
(Comentarista 2)
- VI Un alcalde del condado de Alameda respalda una propuesta de prohibir la construcción de nuevos edificios de departamentos en su ciudad, pero su mujer y sus seis hijas apoyan la postura contraria.
(Reportero) (Filmación de una calle de la ciudad, automóviles y casas) Mañana se votará la propuesta. El problema es legal y ambiental. Continuar construyendo, dicen, reducirá los espacios abiertos y provocará mayor contaminación por el aumento del tránsito.
(Mujer) (Filmación de una mano utilizando una lata de aerosol; mesa cubierta de polvo) Lastramuebles Liquid Gold; da nueva vida a sus muebles; es como volver a encontrarse con un viejo amigo.
(Hombre) (Fragmento de película) El filme de las 18.30 es *Annie Get Your Gun*, con Betty Hutton como la chica con mejor puntería que se haya visto en el Lejano Oeste.
- IX (Pronóstico del tiempo; plano medio, con gráficos) Una zona de alta presión provoca la llegada de aire frío.
(Comentarista 2)
- X En Utah, por segunda vez en un mes, ha sido robado un granero entero.
(Comentarista 1)
- XI En la región de San Francisco se registraron hoy dos huelgas (Imagen fija del puente Golden Gate): una en una refinería de petróleo y otra en un hospital.
(Comentarista 2)

- XIII En instantes, noticias sobre un hombre liberado en China y sobre la situación en Wounded Knee.
(Hombre)
(Filmación de gatos comiendo)
- XIV Little Friskies, el alimento para gatos rico en proteínas.
(Hombre)
(Filmación de una mujer en su casa)
Anacín alivia el dolor de cabeza.
(Maqueta de una casa con monedas de oro en su interior)
(Hombre y mujer)
Préstamos accesibles para comprar su casa en el Área de la Bahía de San Francisco.
(Mujer)
- XV Liquidación por un día en Macy's.
(Comentarista 2)
- XVII Un ex agente de la CIA fue liberado y hoy pudo abandonar China.
(Filmación de un hombre cruzando la frontera)
(Comentarista 2)
- XVIII Continúa tensa la situación entre los indios y el Departamento de Justicia en Wounded Knee.
(Imagen fija de un indio tocado con vincha de plumas)
(Comentarista 2)
- XIX (Imagen fija del Palacio de Champs Élysées) Pompidou aún es el presidente de Francia.
(Imagen fija de una mano y una urna electoral)
(Comentarista 2)
- XX El vicepresidente Agnew declara que no hay ninguna crisis constitucional.
(Filmación de Agnew hablando en un mitin político)
(Comentarista 3)
- XXI Fue identificada la víctima de un asesinato cometido en San Francisco.
(Filmación de la policía en la escena donde se halló el cadáver)
(Comentarista 1)
- XXII

- Abundan los informes sobre perros cimarrones en la zona.
(Reportero)
- Varios granjeros han informado que sus animales han sido atacados.
(Filmación de perros y filmación de ovejas)
(Comentarista 2)
- Enseguida, las noticias deportivas.
(Hombre)
- Si usted no supiera que es café liofilizado, diría que está recién molido.
(Filmación de una lata que se abre sola y de una taza llenándose de café)
(Hombre)
- Permítame que United Airlines le muestre este gran país en que vivimos.
Canción; "Recorra su país"
(Filmación de:
- puente Golden Gate; muchacha cantando
 - calle de una ciudad; pareja joven
 - cerca en el campo; dos muchachas y un hombre
 - borde del mar; grupo cantando
 - grupo viajando en avión
 - primer plano de la cara de una persona negra
 - grupo viajando; termina la canción)
- (Filmación de un episodio actuado)
(Hombre con aspecto de ladrón)
- Yo antes podía robar autos de esta clase. Ahora tienen un sistema de alarma.
(Abre la puerta; suena la alarma; aparece un policía; el "ladrón" muestra la llave)
(Comentarista 3)
- Las noticias deportivas: racha ganadora del equipo de béisbol.
(Hombre)
- (Fragmento de película) El filme de las 18:30, *Annie Get Your Gun*. Betty Hutton como la chica con mejor puntería que se haya visto en el Lejano Oeste.
(Las noticias del canal: un hombre sentado al escritorio; toma de medio plano oblicua)

- Un ex agente de la CIA fue liberado y ha podido salir de China.
(Filmación de un grupo de hombres en la frontera; el ex prisionero llega al acródromo; entrevista; se siente feliz de estar de regreso)
(Imagen fija de su madre inválida)
(Comentarista)
- En Vietnam fueron liberados de sus "jaulas de tigre" muchos hombres que han quedado incapacitados de por vida.
(Filmación de hombres impedidos en un hospital; varios consumidos y lisiados; uno arrastrándose en el suelo)
- Sala de noticias
(Título: *ABC Evening News*)
- Familia acampando en el bosque; los niños corren bajo los árboles; la esposa ha llevado margarina en lugar de manteca; es fresca y saludable.
Hombre en el banco, con obvias manifestaciones de dolor; alguien le pone una tableta en cada mano; se aleja caminando.
(Mapa de Wounded Knee)
(Comentarista)
- La situación continúa siendo tensa.
(Filmación de un automóvil detenido y registrado por las autoridades; primer plano del vocero del Departamento de Justicia; primer plano del líder indio; indio señalando una barricada)
(Comentarista)
- (Imágenes fijas de una calle de Bermudas; banderas)
- Se ha pedido la intervención de Scotland Yard para investigar los crímenes de Bermudas.
(Comentarista)
- Un partidario de Perón fue elegido presidente de la Argentina.
(Fotografías de Perón y de Cámpora)
- Sala de noticias
(Título: *ABC Evening News*)
- (Filmación) Gran cantidad de escenarios de trans-

misión; la cámara aparta uno y muestra las imágenes de la toma; hombre hablando; la cámara se aleja para mostrar más de veinte escenarios diferentes, con el mismo hombre hablando.

XXXIX (Dibujo animado) Un pez salta sobre un globo terráqueo; aún enlatado; mujer comiendo aún de un plato; el pez salta de nuevo.
(Comentarista)

XI. Un comité del gobierno ha informado que muchas de las declaraciones que aparecen en los anuncios comerciales de medicamentos son falsas.
(Imagen fija de estantes con cajas de medicamentos)

Comentario

Lo que me parece interesante destacar de esta secuencia característica de noticias vespertinas es que, si bien se incluye una cantidad de cuestiones importantes, es como si deliberadamente no se establecieran conexiones entre ellas. Consideremos como ejemplos los siguientes factores:

- (i) la falta de relación directa entre I, XIV, XXXII y XI, que en cualquier perspectiva normal están directamente conectadas entre sí;
- (ii) la falta de conexión clara entre VIII, XII, XVIII, XXVIII y XXXIV, aunque, al mostrar la manifestación de los indios en Wounded Knee, se establece un tipo de conexión;
- (iii) la falta de conexión entre los ítems IV y XX, directamente relacionados con controversia política;
- (iv) la falta de conexión clara en los diversos ítems referentes a prisioneros: XII, XVII, XXX y XXX;
- (v) la aparente ignorancia del contraste entre XXX y XXXII.

De manera más general, podemos observar el efecto de una secuencia indiscriminada en IV-VI y IV-XI, así como en

los períodos de "interrupción" de los anuncios publicitarios, por ejemplo, XI-XVII o XXII-XXVII.

No obstante, si examinamos el flujo en su totalidad, podemos ver que una gama de noticias y de imágenes —algunas informadas, otras propagadas, algunas dramatizadas— han sido fundidas, en efecto, en lo que bien puede considerarse una secuencia. Ítems como XXV y XXXVIII no son incidentales; forman parte de las imágenes generales controladoras del flujo en su conjunto: la perspectiva de la sociedad, la práctica del medio. La "secuencia" de ítems en apariencia desarticulada está efectivamente guiada por un conjunto notablemente coherente de relaciones culturales: un flujo de informes y productos consumibles, en que los elementos de velocidad, variedad y carácter misceláneo pueden interpretarse como organizadores, es decir, los verdaderos portadores de valor. Dentro de esta organización, I, XIV, XXXIII y XI, no son contradictorios, pero son alternativas sin par; como también lo son VIII, XII, XVIII, XXVIII y XXXIV, en las cuales la mediación es, sin embargo, más difusa. La exclusión organizada de ciertos tipos de conexiones y contrastes, como vemos en XXX y en XXXII, es parte del efecto del flujo con su propia señalización interna más convincente y su forma de dirigir la atención del espectador.

(b) BBC 1, 13 de junio de 1973, desde las 17.42

... (*Heitor's House*; programa infantil de marionetas)

I (Marioneta de un perro)

"Soy un caballero".

II (Comentarista local I)

En *Look East*, después de las noticias nacionales ofreceremos un informe sobre un nuevo material de seguridad para las pistas de los aeródromos. Además, un informe sobre un hombre que ha superado el récord existente entre los bebedores de cerveza.

III Reloj

IV (Comentarista nacional)

(Foto fija de Lord Lambton)

- V
- Lord Lambton tuvo que pagar 300 libras de multa en el juicio que se le sigue por abuso de drogas.
(Reportero: plano medio con fondo de la fotografía de Lambton)
- Informe de la audiencia en el tribunal.
(Filmación de un automóvil que llega al tribunal y de hombres que entran por una puerta trasera especial)
- (Comentarista nacional)
- Continúa la huelga de trabajo a reglamento que ya lleva diez semanas en una fábrica de Peterborough.
(Vista aérea de la fábrica)
(Reportero)
- Como resultado de la votación realizada en la asamblea de trabajadores.
(Filmación de obreros levantando la mano)
- Entrevista con un funcionario del sindicato: "Permaneceremos fuera".
(Filmación de la fábrica y las máquinas, mientras el reportero continúa hablando)
- Entrevista con el gerente (oficina).
(Comentarista nacional)
- La Cámara de los Comunes le responde al representante de Peterborough.
(Comentarista nacional)
- Subsidio de huelga en Cowley.
(Comentarista nacional)
- (Filmación de la fábrica y los piquetes)
- Conflicto en la fábrica Chrysler.
(Comentarista nacional)
- Gran Bretaña registra el déficit más alto de la historia en su balanza de pagos mensual.
(Gráfico del déficit registrado durante los últimos meses)
- (Corresponsal especialista en economía)
(Fondo fijo de muelles)
- Las cifras son muy malas; entre las razones se incluyen la flotación de la libra y el *boom* de las importaciones de productos industriales.
- VI
- VII
- VIII

- IX
- (Comentarista nacional)
El primer ministro y los líderes del Congreso de Sindicatos se reunieron para hablar de la economía.
- X
- (Comentarista nacional)
En París se firmó un acuerdo entre los Estados Unidos, Vietnam del Norte, Vietnam del Sur, el "Vietcong".
(Filmación de Kissinger y de otros hombres firmando el acuerdo)
- XI
- (Comentarista nacional)
Ya se ha fijado la fecha del casamiento de la princesa Anne.
(Fotografías fijas de la princesa y el novio; la abadía de Westminster; el arzobispo de Canterbury).
- XII
- (Comentarista nacional)
Grupo de tribunos del Partido Laborista dicen que hay que incluir la nacionalización en el manifiesto de la elección.
- XIII
- (Fotografía fija del inspector general de la policía)
Han aumentado los delitos violentos.
- XIV
- (Comentarista nacional)
Declaración de los Comunes sobre el terrorismo en Irlanda del Norte.
- XV
- (Comentarista nacional)
Se estudian planes para redistribuir algunas oficinas gubernamentales.
(Mapa y lista de los sectores, con cifras)
(Fotografía fija del frente del Ministerio y los nuevos edificios)
- XVI
- (Comentarista nacional)
Autobús escolar sufre accidente.
(Filmación del autobús chocado, bomberos)
- XVII
- (Comentarista nacional)
El general Gawon, de Nigeria, ha llegado a Gran Bretaña.
(Filmación de la recepción)
(Filmación de su esposa en un hospital de niños)
- XVIII
- (Comentarista nacional)
Nuevo material de seguridad para las pistas de aterrizaje.

- XIX (Filmación de un avión rodando sobre una capa de espuma)
(Comentarista nacional)
El óxido en la carrocería empeora las consecuencias de los choques.
(Filmaciones de pruebas de choque con automóviles herrumbrosos y no herrumbrosos)
(Especialista en el pronóstico del tiempo)
(Mapas)
Cálido y soleado.
Títulos de *Nationwide* imágenes de un bebé en un columpio, un camión, un bebé alzado, un choquero entre automóviles, un hombre hablando por teléfono.
(Comentarista 1 de *Nationwide*)
En instantes, conozca a un hombre que habla con las flores.
(Comentarista 2 de *Nationwide*)
Luego, nuestros dos nuevos niños reporteros nos informarán sobre juguetes.
(Filmación de niños)
(Nuevo comentarista 1)
"Todo esto y más mientras usted disfruta de sus programas favoritos en toda la nación".
Títulos: *Look East*.
(Comentarista local 2)
Se tomó una decisión en la reñida asamblea de Peterborough.
(Filmación de la asamblea; votación)
(Filmación de los obreros explicando las razones de su voto)
Entrevista con el representante del sindicato.
(Filmación de la fábrica)
Entrevista con el gerente (oficina).
Entrevista con el presidente de la Cámara de Comercio local.
(Comentarista local 1)
Trabajo a reglamento en Wisbech; está interrumpido el servicio de trenes.
(Comentarista local 1)

- XXIX Manifestación contra el plan de construcción de una autopista.
(Comentarista local 1)
Denuncia de irregularidades en las elecciones del concejo local.
(Comentarista local 1)
Se expanden las fábricas de alimentos congelados Bird's Eye (filmación).
(Comentarista local 1)
Fue profanada una tumba en Colchester. Se cree que el hecho está relacionado con algún rito de magia negra.
(Comentarista local 1)
Dos hombres fueron rescatados de un velero.
(Comentarista local 1)
Encuentran explosivos en un pozo de Cambridgeshire.
(Comentarista local 1)
Delegación de Norfolk por la carretera de circunvalación.
(Comentarista local 1)
En Huntingdonshire, la hierba sin cortar de los costados de las rutas provoca accidentes de tránsito.
(Comentarista local 1)
La Corporación de Desarrollo de Peterborough ofrece casas a la venta.
(Comentarista local 1)
Resumen de la fecha de fútbol.
(Fotografía del capitán del equipo)
El obispo de Ely llega a una ceremonia en bote.
Desafía a otro obispo al juego del tira y afloja.
(Filmación del juego de la sogá)
(Comentarista local 2)
Pequeña pérdida aún no aparece.
(Fotografía fija de un policía; fotografía de la niña)
(Filmación de la calle por donde andaba la niña)
(Mapa de la zona)

- XI. (Reportero) Nuevo material de seguridad para las pistas de aterrizaje.
(Filmación de un avión poniendo a prueba el nuevo material de seguridad en la pista)
Entrevista con el piloto.
(Comentarista local 2)
Nuevo récord de velocidad entre los bebedores de cerveza.
Entrevista: ¿En cuánto tiempo? ¿Qué cantidad? ¿Por qué? "Para romper la marca".
El oso Rupert en Yarmouth.
(Filmación de un hombre vestido de oso en la playa con niños)
Títulos de cierre: *Look East*.
Mapa regional con pronóstico del tiempo.
Mapa nacional con pronóstico del tiempo.
(Comentarista 1 de la cadena nacional)
(Reportero)
Venta en pirámide; nueva legislación.
(Imagen fija del calendario)
(Comentarista 1 de la cadena nacional)
(Reportero)
Una comunidad de Escocia en que la gente les habla a las plantas para hacerlas crecer; éxito extraordinario; ninguna otra explicación.
(Filmación de los huertos y jardines)
Entrevista: director.
Entrevista: hombre que ha visto un duende, las personitas que viven en las plantas.
Entrevista: jardinero (le habla a una planta).
Canción: "Tuve un sueño un sueño de armonía natural"
(Filmación de flores)
(Comentarista 1 de la cadena nacional)
"Los pies en la tierra": descentralización de algunos departamentos del gobierno.
Reporteros regionales: Glasgow, Newcastle.
(Filmación de oficinas existentes)
Entrevista con un subsecretario del sector.

- XLIX. Se pide la opinión de los reporteros regionales (comentarios cruzados de tres de ellos).
(Comentarista 2 de la cadena nacional)
Un niño y una niña nos informan sobre los nuevos juguetes; los prueban y nos dicen cuánto cuestan.
Títulos de cierre.
L. (Filmación de flores mientras se repite la canción "armonía natural").

Comentario

Esta es una secuencia característica del noticiero y el programa de variedades británicos. La secuencia está organizada más deliberadamente que el ejemplo estadounidense mostrado en (a), y en este caso las reseñas y los comentarios aparentemente son menos espontáneos. Las características del flujo están más fuertemente marcadas, por ejemplo en ii, xviii y xi, o xxii, xlvi y i. El uso más intenso de material visual contribuye a crear un flujo distinto en que se pone menos énfasis en las personalidades de los comentaristas (aunque, en las variedades, el énfasis está presente). Dentro del flujo, emerge un conjunto característico de prioridades, por ejemplo, de iv a xix. Se coloca primero un ítem de escándalo, seguido de un grupo de temas relacionados con conflictos industriales (de v a vii). El ítem más importante de las noticias generales (viii) se instala pues en un contexto indicado por este flujo (aunque el comentario directo que se hace de él ofrece razones diferentes) y esta perspectiva subyacente se confirma en ix. Un tema relacionado, xii, se presenta en un momento diferente y desconectado. Hay una interesante interacción posible, en un tema separado, entre xiii y xiv. Las ceremonias estatales están dispersas entre xi y xviii; los accidentes, entre xvi, xviii y xix (y se retoman en xxi, xxxv y xl).

Hay un aspecto más general para destacar en relación con el tono emocional general. Comparemos i, parte de ii, parte de xxi, xxii, xxxviii, xli, xlii, xlvi y l con v, vi, vii, viii, ix, xxvi-xxxvi, xlvi o también con iv, xiii o x (xiii), xiv, xxxix. La secuencia xxxviii-xli es particularmente intere-

sante por sus fluctuaciones aparentemente extraordinarias, pero la cuestión es que esto está contenido —como lo están las demás secuencias normales alternativas— por el flujo en su totalidad. Esta situación se confirma mediante la clarura de la diversidad y la extrema disparidad de los temas dentro del énfasis alegre de los ítems iniciales XXI y XXI, y los ítems finales XLIX y L. Esta es, en esencia, la manera en que opera, culturalmente, un flujo dirigido pero a primera vista casual y misceláneo, siguiendo una estructura determinada de sentimiento.

(iii) *Análisis de una gama limitada del flujo*

(a) (Ítems XI a XXI tomados de (ii) (a))

(Se inserta una imagen fija del puente Golden Gate)

Comentarista 1 Bien, aún no tenemos ningún progreso que informar sobre las dos importantes huelgas que se están llevando a cabo hoy en la región de la bahía de San Francisco. La novedad que nos llega de la huelga de Shell Oil en Martínez es que no hay novedad. Todo lo que ha sabido la redacción de este noticiario son rumores no confirmados de que pronto habrá una negociación. En el interior de la planta, los supervisores están manteniendo las operaciones a buen ritmo, de hecho, en pleno funcionamiento. También en el Hospital San José los huelguistas han salido hoy a la calle.

(Se inserta imagen fija del edificio del hospital y los piquetes)

A últimas horas de la tarde, *Nova Scene* ha recibido informes no confirmados de que miembros del sindicato de la construcción también han organizado una manifestación (Plano medio del comentarista) y en Martínez dos médicos regresaron hoy a sus tareas después de haber sido inicialmente

te despedidos por la Secretaría de Recursos Humanos del condado. La Junta de Supervisores del condado ha aceptado reincorporarlos; los términos de la negociación se discutieron en una sesión informal durante el fin de semana.

Comentarista 2 (Plano medio) Posibles acciones legales contra los indios de Wounded Knee, y un hombre que estuvo encarcelado en China durante veinte años hoy ha quedado en libertad. Tenemos imágenes de estas y otras noticias a lo largo de *Nova Scene*.

(Filmación, música; gatos que caminan en diferentes direcciones)

Voz masculina Chinos o persas, calicós o azules americanos, de Angora o mestizos, a todos los gatos les gusta la variedad. Y Little Friskies tiene seis deliciosos menús ricos en proteínas con sabores que no son artificiales. Están hechos con verdadero ligado de ternera, verdadero pollo y verdadero pescado.

(Gatos comiendo)

Esto es Little Friskies, el alimento para gatos rico en proteínas de mejor sabor.

(Filmación de una mujer joven hablando por teléfono; mujer mayor colocando platos en la alacena; tintineo de la vajilla)

Mujer joven
Voz masculina
Por favor, ¿podrías dejar de hacer ese ruido? Cuando el dolor de cabeza y la tensión que genera sacan a relucir lo peor de ti, toma Anacin. Comparadas con Anacin

(Gráfico circular, con los sectores en relieve) las tabletas de aspirina comunes pueden tener esta cantidad de calmante. Anacin tiene...

(Señales sonoras rítmicas hasta que los sectores completan el círculo)

toda esta potencia adicional; de cada tableta actúa rápidamente aliviando el dolor de cabeza. Anacin calma el dolor de cabeza y también la tensión que provoca más rápidamente.

(Filmación de las dos mujeres nuevamente; la más joven le sirve una taza de café a la mayor y se sientan a beberlo juntas) ¡Anacin!
Tenía un dolor de cabeza imposible
(Sonríe).

Mujer joven

(Maqueta de una casa)

Voz masculina 2 Si usted posee una casa en cualquier parte de la zona de la bahía, está sentado

(La maqueta se eleva y unas monedas de oro se derraman por la puerta del frente).

sobre una mina de oro

(Sonríe) y Pacific Plan le ayudará a extraer el oro. Si usted necesita entre 1000 y 15.000 dólares, puede transformar su patrimonio en dinero contante y sonante

(con sonrisa invitadora)

llamando a la chica de Pacific Plan. Propietarios, a cavar en las páginas amarillas.

(Imagen fija de la guía telefónica, la cámara enfoca un número) Ya extraer el oro.

Mujer joven 2 Llame a la chica de Pacific Plan hoy mismo (sonríe) o mañana.

Voz masculina 2 Propietarios

(Maqueta de casa: monedas de oro derramándose, tintineo metálico)
...a extraer el oro.

Mujer

(Con flores en el sombrero) Este jueves es Día de la Flor Blanca en Macy's. Es una de las mayores liquidaciones de un día del año en todos los locales de Macy's (saluda con la mano). No te lo pierdas.

Comentarista 2 (Plano medio) Hoy, en el noticiero internacional, una excelente noticia recién llegada de la República de China: un hombre que ha pasado allí un largo y espantoso período finalmente ha podido salir. Otro prisionero de guerra ha sido liberado hoy, solo que este ex prisionero

(Filmación del hombre en el puesto fronterizo)

es el ex agente de la CIA, J. D. Se trata de un luchador de la Guerra Fría que fue capturado en 1952 en la República Popular China mientras cumplía una misión de espionaje. Hoy llegó a la base Clark de la Fuerza Aérea, situada en Manila, nuevamente como un hombre libre que vuelve a su casa donde lo espera su madre enferma.

La batalla de Wounded Knee continúa. Los sioux, que conservan una fracción diminuta de la reserva, dicen que ya no reconocen al gobierno de los Estados Unidos

(Imagen fija de indio con vincha), dicen que han optado por la secesión. Mientras tanto, el Departamento de Justicia está considerando iniciar acciones legales y la situación es muy tensa y delicada en este momento en Wounded Knee.

(Imagen fija del Palacio del Eliseo)

Y, en la pintoresca Francia, Georges Pompidou continúa siendo el presidente de la República. La mayor parte del apoyo gaullista provino de la campaña conservadora francesa. Aun así, la representación comunista y socialista duplicó su número.

(Imagen fija de una mano y una urna electoral) y le ganó sesenta bancas a la mayoría gaullista. Después de estas elecciones, los expertos predicen profundas reformas sociales generalizadas para la República Francesa (Plano medio, comentarista).

El vicepresidente Agnew pronunció hoy duras palabras aquí, en San Francisco. Ante un nutrido auditorio, dijo que el Congreso debe recortar gastos si pretende detener la inflación y luego atacó también a quienes dicen que el presidente está siendo demasiado rígido y está usurpando poderes del Congreso. Según el vicepresidente Spiro Agnew

(Filmación del mítin político)
nada de eso es verdad.

Algunos miembros del Congreso, alentados por ciertos comentaristas y columnistas etéreamente disconformes, están trabajando diligentemente para persuadir al país de que se está gestando
(Comienzan los aplausos, el orador eleva la voz)

una confrontación constitucional.
(aplauso cerrado)

Y, para respaldar esta tesis, el Congreso, según sostiene un periódico de Washington, hace unos días invitó a un grupo de académicos para pedirles consejos a fin de combatir la crisis constitucional que estaba manteniendo con Richard Nixon, y estos lo instruyeron y le explicaron que aquello de ningún modo era una crisis.

(plano medio, comentarista)

Comentarista 2 El vicepresidente también aclaró que nunca supo de ningún Congreso que alguna vez se haya sentido lo suficientemente querido por un presidente para aprobar plenamente el ejercicio del poder que le fue conferido por la Constitución de los Estados Unidos.
Steve.

Comentarista 3 (Plano medio)

Bien, tenemos más detalles del espeluznante asesinato cometido en San Francisco anoche de un hombre cuyo cadáver descubrió la policía
(Filmación de policías en la calle)
en el interior de un contenedor esta mañana.
El hombre había sido degollado.

Comentario

Solo cuando nos acercamos realmente a la sustancia de lo que se dice y se muestra vemos el verdadero carácter del flujo televisivo. Por supuesto que un noticiero es un caso par-

ticular, pero la clase de flujo que encarna está determinada por un uso deliberado del medio antes que por la naturaleza del material con que se trabaja. Como en los análisis anteriores ((ii) y (a)), es evidente la ausencia de conexiones entre los ítems. Sin embargo, continuamente se hacen conexiones de otro tipo:

del poder que le fue conferido por la Constitución de los Estados Unidos.

Steve.

Bien, tenemos más detalles del espeluznante asesinato

Este orden está predeterminado, pero se maneja de manera tal que sugiere la llegada continua de informes. Quizás es más evidente la sensación de que los comentaristas van relatando los temas en un tono festivo, siguiendo un guión no muy estricto. Está claro que no leen un guión redactado previamente (esta es una diferencia característica de los noticieros de la televisión estadounidense), pero tienen ciertas fórmulas clave. A veces esas fórmulas producen un efecto de distanciamiento o ubicación:

las excelentes noticias que llegan de China
Y, en la pintoresca Francia

(En este último caso, la frase está determinada, aunque parezca curioso, por la ilustración). En la mayor parte de las crónicas de noticias campea una sensación de rígida confusión. El ritmo y el estilo del noticiero marcan la prioridad de algunos ítems en relación con los demás. Este sentido de transmisión apresurada desde todos los puntos donde surge una noticia está, pues, en agudo contraste con la fría delibación de los anuncios comerciales. En un nivel, la longitud promedio de una noticia está, en efecto, determinada por la unidad-tiempo de atención que han establecido los anuncios publicitarios. Nada se informa plenamente, aunque haya tiempo suficiente para comentar el robo de un granero en un estado distante. Así, el flujo de ítems presurosos muestra una interpretación del mundo: de sucesos sorprendentes y misceláneos que llegan de todas partes y se chocan y se amontonan unos sobre otros. Da la sensación de que los

