

Crisis de los Media

(Fragmentos)

Peter Watkins

Febrero 2007



Este texto puede ser reproducido en la
manera que se considere oportuna

Correspondencia: ETCETERA
Violant d'Hongria, 71
08028 Barcelona
www.sindominio.net/etcetera
Publica: ETCETERA
Dep. Legal B-28358/85

Crisis de los Media
(Fragmentos)

Febrero 2007

Peter Watkins

Peter Watkins

Cineasta y crítico de los medios audiovisuales, nace en Inglaterra, en 1935. Estudia arte dramático y forma diversas compañías hasta que, a partir de 1956 empieza a hacer cine amateur. De esta época cabe destacar la película Forgiven Faces, reconstrucción histórica de la revuelta húngara de 1956. En 1965, realiza The War Game (La Bomba) donde narra los horrores de un ataque nuclear contra la Gran Bretaña. En 1970, realiza en EEUU, Punishment Park, falso documento que denuncia la política represiva de la Administración Nixon durante la guerra del Vietnam: film-denuncia impresionante, prohibido todavía en EEUU. En 1973, realiza un filme biográfico (y autobiográfico) sobre Edvard Munch, el pintor expresionista noruego. En 1986, filma The Journey (El viaje), 14 horas de crítica del papel de los medios audiovisuales en la carrera armamentista. En 1999 lleva a cabo La Commune, filme de 6 horas de duración sobre la Comuna de París de 1871, en el quea través del documento ficción realiza una encuesta sobre el sentido de aquella revuelta y una crítica del papel de los media en el control social.

El cine de Peter Watkins, que inaugura un nuevo estilo cinematográfico basado en el documento-ficción, es siempre crítico con los medios audio- visuales, lo que lleva a su marginación incluso de los circuitos alternativos. Su crítica a los media va más allá de una crítica de los contenidos vehi- culados, buscando en su forma más extendida la raíz de su rol alienante. “Algunos militantes e incluso individuos a priori conscientes del peligro mediático, están persuadidos que basta con cambiar el mensaje y la gente que lo difunde para solucionar el problema. La historia nos demuestra que esta panacea sólo conduce a reemplazar un equipo dirigente por otro, sin modificar las formas y los procesos autoritarios, sin tocar los mitos de la “profesionalidad” y de “la demanda del público”; en otras palabras, sin romper con los conceptos fundadores responsables de la crisis actual”, escribe Watkins en Media Crisis, (Editorial homnisphère) virulento panfleto contra los medios audiovisuales, escrito en 2003, y del que extraemos las siguientes páginas.

EL PAPEL DE LOS MASS MEDIA AUDIOVISUALES AMERICANOS

Hollywood y la Monoforma

Los principales responsables de la crisis global de los Media son los directivos y los colaboradores de los Mass Media Audiovisuales americanos. No necesito enumerar la cantidad de amenazas que el Presidente George W. Bush y sus adláteres de extrema derecha vierten sobre nuestro planeta. La manera como la Administración americana decidió dar una respuesta a los acontecimientos del 11 de septiembre de 2001 optando por la **venganza más que por la reconciliación** puso al mundo entero ante una crisis de incalculables consecuencias. Lo que aquí y ahora nos interesa es la constatación de que los Media americanos han incorporado por su cuenta las tesis militaristas e intervencionistas de su gobierno, dejando a un lado los posibles restos de deontología profesional que todavía les quedaban como es el deber de discreción y ya no hablemos

de la pluralidad de los distintos puntos de vista o de opinión.

En resumen, las relaciones de los Mass Media Audiovisuales americanos con Washington son idénticas a las que mantenía el aparato de pro- paganda de Goebbels con la Cancillería del Reich en Berlín y el Partido Nazi. Hoy no son otra cosa que un instrumento de propaganda del Estado. Así, hemos visto a los periodistas de la *CNN*, *Fox Network*, *ABC TV* y otros,

“embedded” (o sea en el mismo barco, o mejor “en la cama con”, siguiendo la terminología empleada para designar a los periodistas acreditados en las unidades de combate del ejército norteamericano), realizando sus reportajes en directo desde el campo de batalla iraquí, vestidos con el uniforme militar americano, símbolo de su “objetividad”... O sea el mismo papel que jugaban los cámaras alemanes de la *Werhmacht* durante la conquista de Polonia acercando las

imágenes de la “blitzkrieg” (guerra relámpago) al pasivo y manipulado público del Tercer Reich. Fue igualmente sorprendente el fervor rayando lo religioso con el que dichos Media adoptaron esta postura, dejando a un lado olvidada su propia y oficial ética profesional de “objetividad periodística”.

Tenemos serias razones para preguntarnos en qué estado se halla la educación de los Media en Estados Unidos. ¿Acaso la formación profesional de los media se ha sometido a las tesis del patriotismo manipulador creando un nuevo “código ético y de deontología profesional” adaptada a las nuevas prácticas?

Recordemos, al mismo tiempo que, en lo que respecta a los Media, los precedentes son numerosos. Muy numerosos. Aunque es cierto que, debido a su amplitud, estos acontecimientos contemporáneos marcan un giro importante (en el sentido en que la política hegemónica actual de los Estados Unidos

nos lleva hacia una desestabilización a escala planetaria), no hay que olvidar que esta evolución de los medios audiovisuales de masas se percibe ya desde mediados de los años 70. La guerra de las Malvinas y la primera guerra del Golfo nos ofrecieron alguna aproximación al aparato de propaganda que podían representar los Media. No obstante preferimos ignorar aquellas advertencias (quizás hasta las defendimos).

Más adelante entraré en los detalles de los distintos aspectos negativos de los Mass Media Audiovisuales que se desarrollaron durante los años 70. Podemos percibir ya el desarrollo de la Monoforma y también del Reloj Universal, la comercialización de los programas documentales e históricos, el inicio de un temible sistema de represión y el rechazo cada vez más rotundo de cualquier implicación del público en un debate democrático referente a estos temas. Para los que me leen por primera vez: **Monoforma**

es el dispositivo narrativo interno (montaje, estructura narrativa, etc.) que utilizan la televisión y el cine comercial para transmitir sus mensajes. Es la ráfaga densa y rápida de sonidos e imágenes, la estructura en apariencia ágil pero fracturada estructuralmente, a la que estamos tan acostumbrados. Este método narrativo apareció durante los primeros años de la historia del cine fruto del trabajo innovador de D.W. Griffith y otros que desarrollaron

técnicas de montaje rápido, de acción paralela, de alternancias entre los primeros y los grandes planos... Hoy en día, la Monoforma se manifiesta igualmente mediante intensos espacios de música, de voz y de efectos sonoros, con golpes bruscos que pretenden crear un efecto de choque, una melodía melodramática que satura las escenas, diálogos con ritmo y una cámara en perpetuo movimiento. Existen diferentes variantes de la Monoforma: la estructura narrativa monoli-

neoclásica que se utiliza en las películas del cine, las series y thrillers policíacos; la mezcla fluida de temas e imágenes aparentemente sin conexión, propias de cadenas musicales tipo MTV; la estructura entrecortada y fragmentada de las informaciones televisivas de todo el mundo y multitud de documentales (descrito por un realizador como el método de “molde para pasteles”, o sea un modelo que reproduce hasta el infinito el breve ciclo: entrevista, plano de introducción de nueva secuencia, voz en off...)

Estas variantes de la Monoforma tienen características comunes: son repetitivas, previsibles y herméticas ante cualquier intento de partición de los espectadores.

Contrariamente a las apariencias, todas ellas se apoyan en el uso extremadamente rígido y controlado del tiempo y del espacio. Estas normas se desarrollan para y por los Medias y no para servir de vehículo al enorme po-

tencial de deseos que existe entre los espectadores.

Hay que tener bien claro que todas estas variantes de la Monoforma se basan en la hipótesis previa de la inmadurez de los espectadores y por consiguiente de la necesidad que tienen de dispositivos de presentación que les sean familiares para estar “enganchados” (o sea manipulados). Es por esta razón que muchos profesionales de los Medios se apoyan en la Monoforma: ingredientes como la rapidez, el montaje impactante, la falta de tiempo y espacio, garantizan que los espectadores no tendrán tiempo para reflexionar sobre lo que se les presenta.

Llegados a este punto, es indispensable entender que el proceso audiovisual (la manera cómo se formatean y presentan la televisión y el cine) podría incorporar muchas y distintas formas narrativas, englobando complejas y variadas combinaciones de imágenes y sonidos, utilizando la duración, el espacio, el

tiempo y el ritmo de una manera absolutamente distinta a la de la Monoforma. Debido a estas diferencias, muchos de estos formatos narrativos podrían potenciar *nuevas formas de interacción con los espectadores*. Estos procesos alternativos podrían apoyarse en la duración, la complejidad, la separación, la ambigüedad, para liberar a los espectadores del control ejercido por la Monoforma y sus dispositivos narrativos tipo Hollywood.

Durante una proyección reservada para profesionales, un joven montador-realizador de documentales canadiense exclamó de manera vehemente: “La Monoforma es la televisión”; en el sentido de que es en lo que se ha convertido la televisión, aquí tiene razón. Pero se equivoca Hollywood totalmente si con esto quiere decir que es su estado natural. Como ya he dicho, la incontables formas narrativas que pueden usarse en el proceso de producción televisivo.

El problema reside en que la Monoforma ha

desplazado de manera arbitraria la totalidad del resto de formas narrativas audiovisuales y que se ha impuesto de manera completamente unilateral para dirigir los más potentes utensilios de comunicación actuales. La Monoforma no tiene nada que ver con el enorme potencial narrativo de la televisión o del cine documental. Las razones de la dominación de los Media por la Monoforma son de orden económico y político. Hoy en día la Monoforma estructura más o menos el 95% de la producción televisiva y del cine comercial e incide de manera significativa en las emisiones radiofónicas.

La manera más sencilla de detectar esta forma narrativa tan manipuladora consiste en el ejercicio de ir siguiendo los informativos durante varios días y analizar la manera cómo se presentan las noticias. Para empezar por lo más fácil y evidente, tomad nota de las palabras utilizadas por el presentador y los periodistas, el tiempo dedicado a cada

tema y su orden de aparición, las personas que salen en pantalla y el tiempo de uso de la palabra que se les concede (si es que intervienen), las imágenes utilizadas para ilustrar los temas...Un análisis detallado de este primer nivel nos revelará no sólo las tomas de posición de la redacción sino también las estructuras repetitivas del relato.

Esta forma visible del proceso narrativo es, a continuación, recortada, compartimentada y delimitada por la parte oculta de la Monoforma, que incluye la manera en que se estructuran el espacio y el tiempo durante la fase de montaje. Los movimientos de la cámara, el encuadre y la utilización del sonido constituyen igualmente sus componentes esenciales. La Monoforma puede compararse con una parrilla /././..././.../././ (las barras representando los cortes del montaje) colocada sobre el material vivo cortando la historia, los protagonistas y las emociones,

como lo hace una máquina de fabricar patatas fritas.

Una de las consecuencias más preocupantes del uso permanente que hacen los Media de la Monoforma es la rapidez. Esta rapidez excesiva y recurrente que nivela y divide se ha convertido en la “norma” impuesta incluso en la realización de documentales. Probablemente es una de las principales causas del aumento de la relación de dominación que ejercen los responsables de los Media sobre el público que podemos observar últimamente.

Tal como nos demuestra la historia del montaje en el cine, no hay que prescindir de cadencias rápidas en el lenguaje cinematográfico.

Las extraordinarias yuxtaposiciones que realizaron los cineastas rusos Eisenstein y Pudovkin, por ejemplo, son una manera entre otras de utilizar imágenes furtivas de manera compleja. (la yuxtaposición de dos imágenes

aparentemente sin ningún nexo con la intención de crear una tercera imagen, mental esta vez, constituyó un descubrimiento técnico sorprendente, que rompió con el proceso narrativo tradicional de la época).

La rapidez, al igual que un *ritmo lento y sostenido*,

puede utilizarse de manera creativa y compleja en el lenguaje audiovisual. Pero las cosas se tuercen cuando sólo hay esto. Rapidez va normalmente de la mano con brevedad. Y cuando ésta se convierte en el aspecto dominante de la forma narrativa, esta estructura pasa a convertirse en un contraproceto, digan lo que digan los ideólogos de los Media.

Este recurrir constantemente a la rapidez se convierte en *contra-proceso* porque una de las características de la especie humana es el tener constantemente necesidad vital *de tiempo, duración y de espacio*. Estos elementos son indispensables para nuestra capacidad de

juzgar, de pensar, de interrogarnos y de dejar volar nuestro pensamiento. Los necesitamos durante toda nuestra vida. Estos elementos nos ayudan a preguntarnos por las cosas y a comunicar con los demás y con el mundo que nos rodea.

Desgraciadamente, desde hace varias décadas, los ideólogos de los Media afirman que ya no necesitamos ni tiempo ni espacio para poder entender ideas complejas. Hemos sido tan bien “educados” en la cultura audiovisual que somos capaces de acelerar nuestro ritmo de asimilación de imágenes.

Pero el constante uso de la Monoforma sin dejar espacio para la reflexión, su agresividad narrativa (difícilmente detectable tan ligera como parece), su progresión monolineal e ininterrumpida (que fija la memoria negando cualquier posibilidad a la experiencia humana) ha tenido, a la larga, evidentes e incalculables consecuencias en nuestras emociones. Nos ha hecho perder sensibilidad, no sólo

frente a lo que aparece en la pantalla, sino también respecto a todo lo que nos rodea (de manera especial la violencia y lo que acontece a los demás).

Debido a su capacidad de fragmentación y de división, esta forma narrativa genera importantes impulsos antidemocráticos en el seno del proceso social. La falta de interés, tan presente en nuestras sociedades occidentales, hacia cualquier tipo de *compromiso colectivo*, que alimenta a su contrario (comportamientos cada vez más egoístas y la privatización de la esfera pública), es sólo una de las manifestaciones de los efectos que subyacen a largo plazo en la Monoforma. La estrecha relación existente entre estas características y el poder de los medios en cuanto motor de consumo de masas, es cada vez más evidente.

Para demostrar que la Monoforma es sólo una de entre las estructuras cinematográficas

disponibles (monopolizada en la actualidad por los Mass Media Audiovisuales para explotar sus efectos y características menos recomendables) permitidme que traiga a colación una película iraní.

Un tiempo para la embriaguez de los caballos confirma que, cuando se la utiliza con creatividad, la Monoforma puede, como cualquier otra forma, dar lugar a obras valiosas.

Realizada por Bahman Ghobadi, esta película obtuvo la Cámara de Oro en el Festival de Cannes de 2000. Es un retrato enormemente impactante del sufrimiento de los niños en un mundo cruel e injusto. A esta película se la podría catalogar como “documental-ficción”. La historia se desarrolla en las desoladas y nevadas montañas del Kurdistán iraní, junto a la frontera iraquí. Ayoub, el mayor del clan de los hermanos y hermanas huérfanos, se ve obligado a introducirse en

el contrabando con la esperanza de poder salvar a su hermano gravemente enfermo. La película evoca la sinceridad y el realismo de una escuela de ficción documental que nos recuerda las obras de Visconti, De Sica, Rossellini y a tantos otros cineastas italianos de después de la guerra. El ritmo narrativo de **Un tiempo para la embriaguez de los caballos**, aunque cercano a la Monoforma, nos demuestra que es posible utilizar una estructura narrativa a menudo pervertida y perversa.

El film trabaja con la Monoforma de manera creativa: es lo que sucede *en el interior de cada escena* lo que hace de él una obra excepcional. La fuerza y la verdad de la interpretación de los jóvenes actores, la manera cómo se reflejan en sus rostros ciertas expresiones de sorpresa, la determinación de los niños de actuar para el bien de los demás frente a una adversidad absolutamente implacable, todos estos elementos concurren para que se su-

pere el funcionamiento clásico de la Monoforma.

Un tiempo para la embriaguez de los caballos se crece por la ausencia de una narración dominante, de efectos especiales, de una banda de sonido saturada y de un montaje a base de electro- choques. Pero es principalmente el evidente y profundo respeto del realizador hacia sus personajes y su voluntad de dejar a los espectadores un amplio abanico de posibilidades, que hacen de este film una excepción, un ejemplo del potencial de la Monoforma para este tipo de ficción documental. Así, **Un tiempo para la embriaguez de los caballos** es, debido a su carácter excepcional, una piedra lanzada contra la charca del audiovisual en crisis.

En el contexto mediático actual, **Un tiempo para la embriaguez de los caballos** ¿podría haberse producido para la televisión? Aunque sólo tuviéramos en cuenta la dura-

ción, la respuesta sería probablemente negativa.

Esto nos lleva a un segundo aspecto de la utilización antidemocrática de la forma y del espacio en la televisión que inspiró el título del film-documental de Geoff Bowie y Petra Valier, **El Reloj Universal** (que trata del proceso de realización del film **La Commune (Paris, 1871)**). El título **El Reloj Universal**,

surge de la práctica actual que consiste en formatear todos los programas televisivos para

que encajen en las parrillas de horario estandarizadas (una duración total de entre 47 o 52 minutos para los largometrajes y de 26 minutos para los cortos); el objetivo no es otro que ceder ante las presiones respecto al tiempo reservado a los anunciantes publicitarios en cada franja horaria.

De esta manera, los elementos de “información” audiovisuales, una vez pasados por el

molde de la Monoforma, son de nuevo estandarizados para conformarlos en una especie de embalaje de bloques temporales uniformes. Esto tiene el efecto de anular cuidadosamente cualquier planteamiento respecto al contenido de lo que sale en televisión y también de acallar la posibilidad de que existan temas o estilos de realización que precisen distintos criterios de duración; todo se coloca dentro de la batidora del tiempo, picado y masticado en bloques “monoformes” de idéntica duración.

De lo que aquí se trata, digno de una novela de Orwell y producto de una gran arrogancia, es que los directivos de los Media disponen no sólo del poder arbitrario para modificar nuestra noción del tiempo (una franja horaria en la televisión dura 52 minutos), sino que también se autoinvisten de la capacidad y del derecho de aplicar esta norma del tiempo a la totalidad del planeta. Sin olvidar la presión que ejercen sobre ellos los anun-

ciantes para que aumenten cada vez más el tiempo reservado a la publicidad, en detrimento del tiempo reservado a lo que púdicamente se llama “el contenido”. Un proyecto reciente prevé el desarrollo de una tecnología de punta que permitirá, ignorándolo los espectadores (y el realizador), suprimir algunas imágenes en cada segundo de película proyectada. De esta manera, acelerada de manera imperceptible, dejará todavía más espacio para la publicidad por cada “hora” de televisión.

Como declara tranquilamente un responsable de programas en **El Reloj Universal**, la estandarización de la duración de todas las emisiones, películas y documentales televisivos, permite a las cadenas reaccionar rápidamente ante imprevistos en la programación; no hay nada más sencillo que encontrar un recambio ya que todas las emisiones de cualquier temática duran lo mismo. Los responsables tienen la tranquilidad de saber

que, buscando en los archivos, encontraran una emisión que no desentonará para reemplazar a la otra. El

contenido importa poco dado que casi todo lo que se emite por televisión se halla formateado y políticamente castrado (o mejor, homologado conforme al molde ideológico de la globalización liberal).

La Monoforma y El Reloj Universal no son las únicas formas y prácticas mediáticas preocupantes. Debemos criticar la misma **estructura narrativa**, o sea la forma que determina la organización de las escenas y de las secuencias en el interior de una historia, antes de ser configuradas según el ritmo espacial y temporal de la Monoforma.

Se trata de la clásica estructura de Hollywood, con su proceso mono-lineal de un principio, de un medio y de un (al parecer) fin, sin dejar de lado los momentos álgidos y las esperas con la finalidad de “mantener el suspense y llamar nuestra atención”.

Aquí hallamos otro aspecto de la crisis de los Media: la obsesión, ampliamente compartida por una mayoría de profesionales de los Mass Media Audiovisuales, incluidos los periodistas de la televisión, de que se deben priorizar no sólo los ritmos acelerados (rapidez rima con calidad) sino también respetar la estructura narrativa tradicional (“explicar historias bonitas” con “final feliz”). Muchos de estos profesionales, incluidos los que financian los documentales producidos para la televisión, son firmes partidarios de la “intriga sólida” y de “personajes fuertes”. Si por casualidad tratáis con responsables de los Media que niegan mis supuestos, os invito a experimentarlo por vosotros mismos. En cualquier lugar del mundo donde os encontréis instalaros delante de vuestro televisor durante una semana, después pasad la semana siguiente en el multicines más próximo. Dejad de lado la historia y los ac-

tores para centrarnos solamente en la forma y la estructura narrativa. La evidencia es clara. Desde hace mucho, los ejecutivos de Hollywood defienden que sus películas carecen en absoluto de consideraciones sociales o políticas: “Lo único que nos interesa es explicar historias bonitas, historias llenas de emoción y de pasión con personajes fuertes con los que el público pueda identificarse”. El rechazo de cualquier responsabilidad originada por los efectos sociales y políticos que cualquier película ejerce sobre el espectador, constituye desde hace tiempo una de las prioridades de Hollywood, lo que le conduce a ignorar cualquier análisis de su cada vez más desastroso impacto en la sociedad global.

Se trata no tanto de cuestionar las “historias” como tales, sino más bien criticar un modelo narrativo único y uniforme impuesto por Hollywood y los Mass Media Audiovisuales.

Igualmente problemático es el hecho de que las “historias” de Hollywood son enormemente manipuladoras, al servicio de objetivos sociales y políticos subyacentes que conllevan modelos y valores muy discutibles. Estas historias, al igual que las estructuras narrativas que les acompañan, tienen una enorme responsabilidad en lo que respecta a la difusión de ideas y estereotipos imperialistas de la peor clase, el establecimiento de nuevos records mundiales en términos de violencia, de sexismo, de racismo y en la propagación de comportamientos belicistas y de políticas de consumo que acabarán arruinando nuestro planeta. *El hecho que estas directrices se presenten camufladas detrás de los procesos, aparentemente “inofensivos”, de la “diversión” y del “arte de explicar historias”, no es más que una circunstancia agravante suplementaria.* A menudo comparo la estructura narrativa de Hollywood con una montaña rusa que propone a los espectadores un emotivo viaje

guiado hasta el más mínimo detalle y completamente organizado. Las vías representan la estructura narrativa que sube y baja uniendo los puntos álgidos y los momentos de descanso de la historia. La Monoforma juega un papel como sistema de regulación personal, controlando el nivel de transmisión de emociones y el espacio destinado para la reflexión. De esta manera podemos desmontar el mito de que las películas (incluidos los documentales) construidas según dicho esquema son sólo entretenimientos neutros, apolíticos e inofensivos. Mito tan inteligentemente mantenido como el de la “objetividad”, defendido por los directores de redacción de los informativos televisivos. La ausencia, hoy en día, de un debate público sobre estos distintos aspectos del papel de los mass media ha logrado con éxito impedir cualquier crítica de importancia a estos mismos mitos. Al inicio de un nuevo período especialmente explosivo y peligroso de nues-

tra historia, tenemos la obligación de llevar a cabo un análisis profundo de lo que está en juego.

Consideremos la postura de algunas producciones de Hollywood respecto a las reacciones populares de miedo y de agresividad latente después de los ataques al World Trade Centre de Nueva York el 11 de septiembre de 2001. La aparición consecutiva de varias películas de “acción”. **La caída del halcón negro, En territorio enemigo, Daños colaterales** demuestra la visión intervencionista de Hollywood respecto a la política mundial. Las películas de guerra, sangrientas, alabando los méritos del machismo, del patriotismo, de la amistad viril y del culto al héroe no son en ningún caso el mejor remedio para el profundo malestar que afecta nuestras sociedades. (Las escasas películas de guerra que escapan a estos

clichés, como por ejemplo **La Línea Roja**, no pueden esconder la tendencia dominante).

Los temas relacionados con la jerarquía y la centralización son todavía más insidiosas y preocupantes que esta forma de violencia. Una verdad que molesta es la que el cuento tradicional, la estructura narrativa monolineal aristotélica (“érase una vez”, “y vivieron felices...”) ha encerrado siempre una dimensión autoritaria en el sentido de que quiere someter a un público pasivo a un proceso inducido de catarsis.

Esta forma narrativa puede (?) parecer relativamente (?) anodina (?) cuando se utiliza para explicar cuentos a los niños cuando van a la cama. Pero toma una dimensión completamente distinta cuando la difunden los Mass Media Audiovisuales sobre pantallas gigantes o en los programas televisivos de la noche. No sólo se administra este *proceso autoritario* como una agresión a la concien-

cia colectiva, sino que además, se pervierte su función para conseguir efectos menos confesables, como la envidia, la ansiedad, el miedo, el consumismo, una visión estrecha de las relaciones interpersonales, o el respeto a la jerarquía.

Especialmente preocupante es la manera cómo estas prácticas de uniformización, propias de los Mass Media Audiovisuales, afectan directamente la realización de documentales y el hecho de que cada vez más un número creciente de documentalistas se nutre con ganas de las trampas y estrategias narrativas surgidas de Hollywood. Como ya he dicho, los responsables de los programas y los ejecutivos de las televisiones presionan cada vez más para que en las películas que ellos financian haya “intrigas interesantes” y “personajes fuertes”. (La multiplicación de programas de “tele-realidad” que rivalizan en voyerismo no es más que

una de las primeras consecuencias directas de este proceso).

Durante la edición 2002 del Festival del documental de televisión de Banff, un alto responsable de la CTV (televisión canadiense) declaró: “Difundimos (el documental) en hora de máxima audiencia y la gente disfruta de lo lindo... A la gente le encantan los documentales que explican historias interesantes. Es un género que vuelve a ponerse de moda”. Debemos combatir la hipocresía que está en la raíz de esta declaración. De entrada, lo que se emite en horario de máxima audiencia no tiene nada que ver con los documentales. Además, aunque sea cierto que existe un deseo de nuevas formas de Mass Media, sabemos que este responsable no se refiere ellas. De lo que habla es de una demanda de nimiedades superficiales a las que se ha otorgado, sin ninguna base la etiqueta de películas documentales. Él y los

miembros de su profesión no tienen ni idea de lo que desea saberlo.

La afirmación, mantenida por los Mass Media Audiovisuales, según la cual los únicos documentales válidos son los que utilizan la estructura narrativa tradicional, se basa en el convencimiento, desarrollado estos últimos años por los profesionales de los media, de que el público es estúpido y que queda satisfecho con producciones simplistas. El ejecutivo de la CTV no puede pretender que sea “un género que se esté poniendo de moda”, ya que el género documental al que se refiere existe sólo desde que la gente de su profesión lo han impuesto debido a la presión de la censura.

Los productores de películas de Hollywood y los directivos de los media que producen los documentales utilizan la estructura narrativa para lograr los mismos fines: distraer a los espectadores tirándoles de la punta de la nariz.

La distracción debe ser, lo suficientemente atractiva para que impida cualquier crítica del público a las formas y métodos que se le sirven.

Los “personajes fuertes” impuestos por estos “controladores de media”, revelan al mismo tiempo su necesidad artificial de efectos inmediatos y su pánico a todo lo que pueda evocar la complejidad de las relaciones humanas. La contradicción es impresionante.

Para la televisión y Hollywood, alguien “fuerte” es un personaje superficial y caricaturesco. El participante de un programa de “tele realidad” que grita “Síiii...” y levanta los brazos después de haber ganado 50.000 euros por “superar” su fobia hacia las tarántulas, es una persona que puede superar el casting de los “fuertes”.

Un candidato que evidenciara la ambigüedad de los impulsos que le llevan a participar en este tipo de programa, no pasaría ni el filtro

de la recepción. (Los “personajes fuertes” que deseen criticar la militarización del planeta o el proceso audiovisual actual vale más que no se presenten).

Ya habréis comprendido que uno de los temas que se halla en la base de mi planteamiento descansa en mi convicción de que este estado de cosas no es una fatalidad.

La amplia gama de posibilidades que ofrece el soporte audiovisual viene confirmada por una gran cantidad de películas realizadas en el pasado pero también por algunas actuales. La historia del cine está plagada de impresionantes ejemplos de películas construidas sobre formas cinematográficas complejas y alternativas.

Llegados aquí tenéis derecho de preguntaros, ¿dónde está la crisis de la que hablas? Un primer nivel de respuesta, aunque insuficiente, consiste en comparar la producción cotidiana de las películas (documentales o de ficción) estandarizadas con el número ridícu-

lo de películas auténticamente alternativas. Sin olvidar que la mayoría de estas últimas nunca llegan al gran público.

Si aplicáramos esta uniformidad a otros campos de la cultura, el conjunto del mundo literario se resumiría, por ejemplo en un conjunto de “historias” formuladas desde un esquema impuesto de una narración simplista, breve y repetitiva. En el ámbito de las artes plásticas podemos pensar que el resultado se acercaría a la “pintura de números” (*painting by numbers*).

Es urgente calibrar la amplitud de las consecuencias a largo plazo de la actual crisis de los Media. Quizás sea la única posibilidad de poder invertir la tendencia que nos conduce a un desastre global.

A fuerza de soportar historias intrascendentes, fragmentarias y clonadas del proceso mediático, es nuestra propia historia la que se diluye. Y perdiendo el sentido de la historia, del papel complejo y esencial que repre-

senta en la definición del tejido social, nos perdemos a nosotros mismos.

Según el historiador americano Arthur Schlesinger Jr.: “La historia significa para una nación lo que la memoria es para el individuo. Sin memoria los individuos se hallan desorientados y perdidos, sin saber ni de donde vienen ni a donde van. Lo mismo una nación, desposeída de la conciencia de su pasado, será incapaz de afrontar su futuro”.

Los estragos producidos por decenas de folletines y otras emisiones históricas “populares” (como *The Jacqueline Onassis story*) son terribles. Igual de terribles que el empaque cotidiano de los telediarios que nos traen informaciones rotas, parciales y prefabricadas. Una presentación de nuestra Historia que debilita el sentido de nuestra relación con el mundo y del lugar que ocupamos en él.

Para los telediarios, la historia contemporánea se resume en una serie de breves extractos de entrevistas de personajes políticos, y a clips de 30 segundos dedicados al último accidente de carretera, a los conflictos armados y a los últimos rumores de la prensa “rosa”. Este surtido desordenado de millares de trocitos de “actualidad” aliñados con salsa publicitaria, podría hacernos pensar en un inmenso puzzle de pesadilla.

De esta manera los Mass Media Audiovisuales del mundo entero, bajo el alto patrocinio de sus mayores americanos, instrumentalizan (o mejor, institucionalizan) la negación de la historia y el caos social y político que engendra. Sin reconocimiento de la historia (de la que nosotros constituimos el material vivo) y sin

una modesta capacidad para sacar enseñanzas de nuestros errores y de nuestros aciertos y del saber del pasado, perdemos una parte esencial de nuestra humanidad. Nos vemos

reducidos a ser estadísticas de la “realidad” mediática, seres reconstruidos según las costumbres y los deseos del mundo audiovisual, que a su vez depende de los imperativos del capitalismo mundial y de la economía de mercado (free-market, “libre” según los anglófonos).

Según este punto de vista, la Monoforma y El Reloj Universal, que estructuran la casi totalidad de los programas televisados tienen consecuencias desastrosas para el sector creativo de los medios audiovisuales. El hecho de que los formatos los impongan la fuerza y la censura complica las cosas. Pero la verdadera tragedia, la que motiva mi planteamiento, se halla en el impacto que ejercen estos formatos en el público. Desde los años 70, se abre paso cada vez más una tendencia que sólo considera al público como una masa a la que se lanza de una experiencia comercial (o seudo-informativa) a otra. Detrás del engaño sintáctico de lo “políticamente co-

recto”, la realidad de la televisión actual lo es todo menos “liberal”. La visión de estos jóvenes productores o presentadores, que trabajan en el seno de emisiones reaccionarias y manipuladoras, constituye un espectáculo tanto más patético y penoso si tenemos en cuenta que la mayoría de estas emisiones se dirigen al mercado de los jóvenes.

De hecho, es la totalidad de la relación de dominación que ejercen los Mass Media sobre el público, lo que es en realidad preocupante.

Ha llegado a eliminar la noción de diálogo, de intercambio de ideas y deseos, sin hablar ya del concepto de un público que representa un papel directamente creativo en el seno de lo que aún nos atrevemos a llamar la “comunicación de masas”.

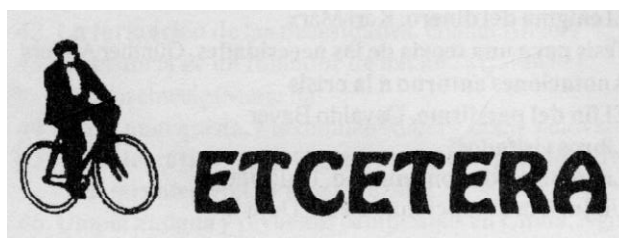
en el público. Desde los años 70, se abre paso cada vez más una tendencia que sólo considera al público como una masa a la que se lanza de una experiencia comercial (o

seudoinformativa) a otra. Detrás del engaño sintáctico de lo “políticamente correcto”, la realidad de la televisión actual lo es todo menos “liberal”. La visión de estos jóvenes productores o presentadores, que trabajan en el seno de emisiones reaccionarias y manipuladoras, constituye un espectáculo tanto más patético y penoso si tenemos en cuenta que la mayoría de estas emisiones se dirigen al mercado de los jóvenes.

De hecho, es la totalidad de la relación de dominación que ejercen los Mass Media sobre el público, lo que es en realidad preocupante.

Ha llegado a eliminar la noción de diálogo, de intercambio de ideas y deseos, sin hablar ya del concepto de un público que representa un papel directamente creativo en el seno de lo que aún nos atrevemos a llamar la “comunicación de masas”.

54



42

