**IX Jornadas de Jóvenes Investigadores**

**Instituto de Investigaciones Gino Germani**

**1, 2 y 3 de noviembre de 2017**

**Lic. Joaquín Sticotti - Doctorando IIGG /UBA**

**Eje 5: Política, ideología y discurso.**

**Título: La *cotidianidad televisiva* en los primeros años de la dictadura en Argentina (1976-1978)**

**Palabras clave:** dictadura, televisión, hegemonía.

**La televisión nacional**

En el presente trabajo nos proponemos un análisis de la programación televisiva durante los primeros años de la dictadura argentina (1976-1978). Para esto, recurriremos a fuentes secundarias -principalmente diarios del período y algunos libros dedicados a la televisión- para reconstruir la grilla de programación de los canales controlados por el Estado argentino. Luego, realizaremos un análisis de la programación de los distintos canales en el período seleccionado a partir de la hipótesis de que la construcción de una *cotidianidad televisiva* resulta un elemento relevante para pensar la cultura y la construcción de hegemonía en los primeros años de la dictadura.

Para contextualizar la importancia de este análisis, es necesario tener en cuenta un período más largo que nos proponemos seguir trabajando en el futuro: comienza con el decreto Nº 1.761 firmado el 8 de octubre de 1973 por el presidente provisional Raúl Lastiri. Este decreto afirma la caducidad de las licencias otorgadas a privados de los canales de televisión 9, 11 y 13, de Buenos Aires. Este procedimiento comienza con el nombramiento de interventores para los canales y continúa, el 31 de julio de 1974, con el decreto Nº 340 que afirma la intervención de los bienes inmuebles y de las productoras que proveían material para la programación. Este consenso respecto de la nacionalización se apoya en un clima de época donde, desde el peronismo, se exalta la oposición entre lo nacional y lo foráneo. Sin embargo, la televisión nacional seguiría teniendo un consenso generalizado y no sufriría críticas vehementes en los años posteriores, a pesar de los profundos cambios ocurridos a nivel político. El período comienza a cerrarse el 25 de mayo de 1984, cuando se le adjudica a Alejandro Romay la licitación por el Canal 9 de Buenos Aires y concluye el 21 de septiembre de 1989, con el decreto Nº 830 firmado por Carlos Menem, que llama a la licitación de los canales 11 y 13. Para fines de la década del ochenta, el consenso en torno a la privatización de los canales se apoya en un creciente discurso de supuesta ineficacia de la gestión estatal, en el discurso internacionalista propio de la incipiente globalización y en las transformaciones profundas que traería para la televisión la difusión de los límites entre broadcasting y comunicación interpersonal (Varela 2009). Este es el período que denominamos televisión nacional.

Para el 24 de marzo de 1976, la dictadura hereda los canales de televisión nacionalizados y los distribuye entre las tres Fuerzas Armadas de un modo análogo a lo ocurrido con otras dependencias del estado (Novaro y Palermo 2013). En la distribución, el Canal 13 queda a cargo de la Marina, el 11 de la Aeronáutica y el 9 del Ejército. El canal 7, quedará a cargo de la presidencia, lo cual lo acerca, en los primeros años del gobierno militar, a los intereses del ejército. El Canal 2 de La Plata -que también transmitía hacia la Capìtal Federal- quedará a cargo del Ministerio de Economía de la Provincia de Buenos Aires (Ulanovsky, Sirven e Itkin, 2011). Esta intervención de los agentes estatales -militares en este caso- en la televisión tendrá sus consecuencias. En 1978, con la organización del Campeonato Mundial de Fútbol, será evidente el intento del poder político de utilizar el evento deportivo y su transmisión televisiva a favor de su legitimación. En los años previos, la intervención estatal tendrá otras características que nos proponemos analizar.

El concepto de *cotidianidad televisiva* busca ir un poco más allá de la idea de la televisión como medio de transmisión de información y entretenimiento. Coincidiendo con la hipótesis de Verón (2001) de la televisión como un medio indicial -basado en el contacto con el público y la presencia cotidiana en la intimidad del del hogar- el análisis de la grilla de programación como un conjunto de sentidos estructurados busca indagar en el papel que desempeñó este medio en la cultura durante el gobierno autoritario. Entendemos que el mero hecho de que la televisión estuviese controlada por los militares no es suficiente para sostener que el medio, en su totalidad, asumió un enfoque propagandístico o proselitista que si podemos encontrar en algunas producciones audiovisuales del período de la dictadura, como algunos documentales[[1]](#footnote-0). Esto tiene tres motivos fundamentales:

En primer lugar, las estructuras de producción de los canales permanecieron funcionando del mismo modo en que lo hacían cuando los canales eran privados (Muraro 1974; Muraro 1987), es decir tercerizando la producción productoras compuestas de capitales privados (tanto extranjeros como nacionales) y, en otros casos, comprando directamente programas enlatados en el exterior.

En segundo lugar, el discurso del gobierno dictatorial alimentaba la hipótesis de la pronta re-privatización de los canales, pese a que esta nunca ocurrió en el período. Sin embargo, este discurso llevaba a que, en la práctica, dieran bastante lugar a personas con una trayectoria previa en la televisión privada. Como ya fue desarrollado en un trabajo anterior, más allá de la presencia de interventores en los canales, los directores artísticos y de programación fueron por lo general personas que ya tenían una trayectoria en el medio (Sticotti, 2017).

En tercer lugar, la televisión nacional nunca dejó de ser televisión comercial, es decir, de sostenerse a través de los anunciantes que compran espacios publicitarios. En este punto es importante referirnos a lo que era -y siguió siendo luego de la nacionalización- el principal capital en juego dentro del subcampo de la televisión: el *rating* (Bourdieu, 1997; Muraro 1974). Las decisiones sobre la programación siempre tomaron el rendimiento comercial de los programas como variable principal a la hora de determinar su continuidad o su interrupción.

Tomando en cuenta estos motivos, que nos llevan a indagar un poco más allá de una idea de una televisión que refleja mecánicamente la ideología de la dictadura, nos proponemos: en primer lugar, introducir una metodología de trabajo para analizar la programación de la televisión basada en la propuesta de Raymond Williams (2011) y en segundo lugar, poner a prueba esta metodología de trabajo a partir de tres supuestos vinculados a la televisión del período que trataremos de cuestionar: la idea de que la dictadura introduce una programación completamente distinta a la que el medio poseía en los años previos; el supuesto de que el aumento de los programas enlatados es el dato más saliente de la programación del período y por último, la noción de que se trató de un período donde no se introdujeron innovaciones discursivas o estéticas en la televisión. A modo de conclusión, retomaremos los vínculos entre la televisión del período, los agentes estatales y el intento de construcción de hegemonía.

**Entre el flujo y la distribución**

La televisión y la radio se distinguen de otros medios de comunicación por el modo en que se experimenta su contenido más allá de cada programa específico. Siguiendo a Williams “Este fenómeno del flujo planificado probablemente sea la característica que define a la radio y a la teledifusión, al mismo tiempo, como una tecnología y como una forma cultural” (2011).

El flujo planificado es un conjunto de secuencias de programas pensados para ser vistos de modo continuo, es decir, pensados para un televidente que prende el televisor, en cualquier momento del día, y “se engancha” con la programación. El propio Williams propone un método para el análisis del flujo televisivo que consiste en sentarse frente al aparato y visualizar el flujo tomando conciencia de los programas así como de las interrupciones sobre todo basadas en la publicidad comercial[[2]](#footnote-1). Pero este método tiene una condición exigente: solo puede realizarse para estudiar la televisión del tiempo presente del investigador. Ningún archivo es capaz de albergar la totalidad del flujo televisivo.

Teniendo en cuenta esto, las investigaciones históricas sobre la televisión tienen una alternativa a partir de otro concepto presente en los trabajos de Williams: la distribución. Se trata de la planificación del flujo que podemos recuperar a partir de las grillas de programación de los canales. Se pierde el contenido de las “interrupciones”, ya sean de publicidad comercial o de otro tipo, pero se gana en una comprensión de la programación que puede ir mucho más allá de lo que puede visualizar un investigador frente a un televisor por una determinada cantidad de horas. El análisis de las grillas permite analizar los cambios en la distribución de la programación que se dan a lo largo de un año y, a la vez, analizar la superposición de programas en distintos canales, cosa que sería imposible en el análisis del flujo. Incluso, si seguimos a Lynn Spigel, vemos que, más allá de la proclama de Williams sobre analizar el flujo, sus métodos para trabajos empíricos se basan más bien en la distribución: “(...) sus métodos críticos para el análisis no se basan tanto en la experiencia de ver sino más bien en el análisis textual de la grilla, la yuxtaposición de formas y la sucesión de sonidos e imágenes que esto implicaba” (Lynn Spigel 2012).

Para el caso del presente trabajo, la intención fue analizar las grillas de programación de los primeros años de la dictadura para indagar en lo que denominamos una *cotidianidad televisiva*, es decir, el día a día de lo que se podía ver en televisión durante el período. Para eso, debíamos tomar en cuenta 1976, 1977 y 1978. Adicionalmente, consideramos necesario relevar la programación de 1975 para observar si el cambio de gobierno implicó modificaciones importantes en la programación. Elegimos como fuente el diario *Clarín* ya que resultaba, en el período seleccionado, el que más detalles otorgaba a cerca de la programación televisiva, día por día[[3]](#footnote-2). Para dar cuenta de la programación de cada año en su totalidad decidimos realizar una muestra que tomó en cuenta cuatro semanas completas de cada año (una de enero, una de abril, una de junio, una de diciembre). En enero la programación suele ser especial por el verano; abril suele ser el mes de lanzamiento de la nueva programación del año; junio nos permite controlar cambios de la programación lanzada en abril y finalmente, diciembre, nos permite controlar programas lanzados durante la segunda parte del año.

A su vez, seleccionamos información complementaria a la grilla de programación a través de dos tipos de fuentes: el primero es un conjunto de libros de tono periodístico, o de divulgación, dedicados a la programación de histórica de la televisión argentina (Nielsen 2006; Ulanowsky, Sirven e Itkin 2011 y Sirven 1998). El segundo es un conjunto de notas relevadas en medios gráficos (diario *Clarín*, diario *La opinión* y revista *Somos*) del período que refieren a la programación de la televisión.

A partir de estas fuentes seleccionadas, nos proponemos un análisis de la programación que aborde la grilla como una estructura. Los programas no significarán por sí mismos sino en relación con el segmento de programación en el que se inscriben, los géneros a los que pertenecen, el horario en el que se emiten y la competencia con otros programas emitidos en simultáneo en otros canales.

**Programación**

En la bibliografía que aborda la programación televisiva en el período seleccionado, encontramos un consenso respecto de que, a partir de 1976 se abre un nuevo período en la televisión argentina. Los adjetivos a los que se recurre para caracterizar esta nueva etapa suelen ser negativos, como los títulos “Pantallas negras” con que se presenta la programación de 1976 en el libro de Ulanowsky, Sirven e Itkin (2011) o más categóricos como “El peor período de la televisión argentina” en el libro de Nielsen (2006). Corresponde indagar en la grilla de programación para constatar estas afirmaciones.

Para comenzar a analizar la grilla de programación, proponemos un primer acercamiento ligado al mencionado concepto de distribución que desarrolla Williams (2011). Para esto, planteamos una división por horarios analizando los géneros y temáticas predominantes, el público al que podrían estar dirigidos pensando en el lugar de la televisión en la vida cotidiana y algunos programas destacados:

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **Horario** | **Géneros y temáticas predominantes** | **Programas destacados (canal)** | **Público potencial al que se dirigen** |
| 9:00 hs a 12:00 hs | Religiosos, educativos e infantiles. | *El show de los tres chiflados* (13)*, Señor danos este día* (13) | Infantil, amas de casa |
| 12:00 hs a 14:00 hs | Noticieros, periodìsticos, cine. | *Almorzando con Mirtha Legrand* (13) *Con sabor a Pinky* (11) | Amas de casa |
| 14:00 hs a 17:00 hs | Teleteatros, comedias, cine | *El amor tiene cara de mujer* (9) *Cine argentino* (7) | Amas de casa |
| 17:00 hs a 19:00 hs | Infantiles, series norteamericanas, documentales | *Bonanza* (9), *El capitán Piluso* (11) | Infantil, amas de casa |
| 19:00 hs a 21:00 hs | Noticieros, series norteamericanas, musicales, dibujos animados | *La pantera rosa* (7 y 2), *Los locos adams* (2)  *Superagente 86* (7) | Toda la familia |
| 21:00 a 22:00 hs | Teleteatros, humorísticos, periodísticos, fútbol | *Mónica presenta* (13), *Futbol: Copa Libertadores* (7 y 2), *Grandes valores de hoy y de siempre* (9), *Odol pregunta* (2) *Pablo en nuestra piel* (13) | Adultos |
| 22:00 hs al cierre | Noticieros, series norteamericanas, religiosos, periodísticos | *Videoshow* (11) *La palabra de Dios* (11) *Dios con nosotros* (9) *Ven señor Jesus* (7) *División homicidios* (9) | Adultos |

Elaboración propia en base a datos del diario *Clarín.* Muestras tomadas de la programación de lunes a viernes entre junio de 1976 y mayo de 1978.

Una primera observación que podemos realizar tiene que ver con el modo en que la distribución de la programación se ajusta a la cotidianidad de un prototipo de hogar de la época: programación orientada a las amas de casa mientras los hijos están en la escuela, programas infantiles por la tarde, algunas propuestas para toda la familia a la noche y programación para adultos luego de las nueve de la noche. Este esquema de distribución de la programación no es propio del período seleccionado sino más bien un signo de continuidad con los modelos a partir de los cuales se distribuía la programación de la televisión desde que se consolida su lenguaje en la década del sesenta (Varela 2005). Constatar esto puede ser un punto de partida para descartar la hipótesis de una televisión “excepcional” instaurada por el gobierno dictatorial.

Dentro de este esquema, resulta significativa la presencia de programas vinculados a la religión católica. Estos programas se ubican en la apertura de las transmisiones de algunos canales (segmento que ya ocupaban antes de 1976) y cerca del cierre de las mismas. En este último segmento de la programación, es llamativo el aumento en la cantidad de programas de temática religiosa que pueblan casi la totalidad de los canales, generando de hecho un monopolio casi absoluto de este género de programas para ese horario. No disponemos de mayor evidencia respecto a la proliferación de este tipo de programas, pero podría indagarse más al respecto teniendo en cuenta la relación de cada una de las fuerzas interventoras de los canales y las autoridades eclesiásticas.

Si comparamos las grillas de programación de abril de 1975 y junio de 1976 podemos profundizar en algunos de los cambios inmediatos introducidos por la dictadura militar, a la vez que seguimos constatando continuidades. En abril de 1976 se emite el último capítulo de una serie televisiva que logró conjugar el éxito comercial con la aprobación de cierta crítica ligada al mundo culto: *Nosotros* (Canal 11)*.* La serie, protagonizada por Norma Aleandro y Federico Luppi que venían del grupo Gente de teatro del director David Stivel y con la puesta en escena de Agustín Alezzo, es levantada de la grilla de programación. Una de sus protagonistas (Aleandro) recibe amenazas y debe exiliarse a Uruguay algunos meses después del golpe (Nielsen, 2006). Para junio de 1976, se produce la vuelta de *Almorzando con Mirtha Legrand* (Canal 13) que había sido interrumpido durante el gobierno de Isabel Perón en septiembre de 1974. El programa, que se había estrenado en 1968 con el nombre de *Almorzando con las Estrellas* por Canal 9, era, ya en aquel momento, una suerte de clásico probado de la televisión. Sin embargo, sus niveles de audiencia, que ya eran altos en el período anterior, aumentan aún más en este retorno. Hacia principios de 1977, el Canal 11 busca competir con otra figura histórica de la televisión argentina y una propuesta temática parecida con el programa *Con sabor a Pinky*, protagonizado por la actriz Lidia Stragno. La innovación que presentaba este programa, respecto de su competencia, era que la conductora no solamente almorzaba con los invitados, sino que también preparaba la comida en vivo (tradición que había inaugurado en los años sesenta la cocinera Petrona Carrizo de Gandulfo). La competencia operaba entre los canales que eran propiedad del Estado de un modo análogo al funcionamiento de la televisión privada en los años previos. Un mismo segmento de la programación tenía dos programas del mismo estilo que se disputaban la audiencia.

Haciendo foco en las continuidades dentro de la programación podemos mencionar, además de la distribución y los enlatados (de los que nos ocuparemos en la siguiente sección) los casos de programas que continuaron producto de su probado éxito comercial y su contenido poco problemático a nivel ideológico: el programa de preguntas y respuestas con premios en efectivo, *Odol Pregunta* (Canal 2), el programa musical centrado en el tango y el folklore *Grandes valores de hoy y de siempre* (Canal 9), los programas humorísticos de Alberto Olmedo como *Las aventuras del capitán Piluso[[4]](#footnote-3)* (Canal 11) y Luis Landriscina *El humor de Landriscina* (Canal 13)*.* A estos casos de continuidades, podríamos agregarle la repetición de la emisión del teleteatro *El amor tiene cara de mujer* (Canal 9) que había terminado en 1972, luego de exhibirse ininterrumpidamente durante siete años.

Una última referencia a las continuidades de la programación podemos encontrarla en el modo particular en que se estructura la grilla durante los fines de semana. Históricamente, los fines de semana difieren en cuanto a la programación del resto de los días. En este punto podemos encontrar una continuidad clara entre el período seleccionado y los años previos (extendiéndose en el análisis a las grillas de 1974 y 1973). Durante los sábados y los domingos predominan los programas ligados al cine norteamericano (sumado a algunas series) y las transmisiones de fútbol en vivo. Más allá de la presencia de algún programa periodístico en el segmento del domingo a las 21 hs. los programas más frecuentes en todo el período son los de formato “maratón”, que incluye una variedad de películas y series. Algunos de estos programas son: *Cine de los domingos* (Canal 11), *Cine de superacción* (Canal 11) *Festival de cine y series* (Canal 13) *Super cine del sábado* (Canal 9) y *Cine de los domingos* (Canal 7). Resulta excepcional en estos programas la inclusión de películas o series que no sean norteamericanas. Respecto al fútbol, encontramos durante todo el período transmisiones tanto en vivo como en diferido de los partidos de los torneos locales, además de los partidos de la Copa Libertadores en la semana. Los fines de semana, se agregan programas deportivos en el segmento de las 21 hs y las 22 hs. El directo televisivo que implica la transmisión del fútbol es una de las marcas de la televisión desde sus comienzos.

Un caso particular de la programación del período es el de *División homicidios*. Se trataba de un ciclo policial llevado adelante en Canal 9 a instancias del Jefe de Prensa y Difusión de la Policía Federal, que era uno de sus productores. En este ciclo, algunos capítulos fueron escritos por dramaturgos perseguidos por la dictadura como Roberto “Tito” Cossa y Ricardo Halac. Si bien los interventores vigilaban, a través de “listas negras”, la presencia de perseguidos políticos vinculados a los diferentes programas, en este caso la presencia de estos autores no puso en juego la continuidad del unitario. Para explicar esto, habría que tener en cuenta, por un lado, el éxito comercial que supuso el programa y, por otro, el control directo que tenía la Policía Federal sobre el ciclo como parte de su producción.

**Enlatados**

Una de las afirmaciones en que coinciden varios autores es en el aumento del enlatado: “Varios programas locales son reemplazados por películas y series” (Sirven 1998); “En consecuencia, a pesar del discurso encendidamente nacionalista de la dictadura, la pantalla televisiva se llenó de “enlatados”, mayoritariamente estadounidenses” (Varela 2001).

Comencemos comparando el porcentaje de programas enlatados en el período seleccionado incluyendo el año 1975, para poder dar cuenta de la comparación con el último gobierno peronista:

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| Año | 1975 | 1976 | 1977 | 1978 |
| % de enlatados en sobre el total de la programación | 27% | 33% | 36% | 28% |

Elaboración propia en base a datos del diario *Clarín*

Podemos registrar un aumento entre 1975 y 1976. Sin embargo, viendo hacia adelante, cuando nos acercamos al mundial, el porcentaje de enlatados se reduce producto del aumento de programas ligados al fútbol y otros deportes. Por otro lado, vemos como claramente el porcentaje de programas enlatados no se acerca nunca al número de programas de producción nacional. Respecto a los contenidos de los programas, podemos observar que muchas de las series que se emitían en 1975 siguieron emitiéndose en 1976, por ejemplo: *Daktari*, *Los Tres Chiflados*, *El hombre del rifle*, *El show de Dick Van Dyke* y *Bonanza.*

La presencia de programas enlatados, aunque sea más económica desde el punto de vista de la producción, no resulta lo más rentable desde el punto de vista de la audiencia que, como vimos, se trata del principal capital a conquistar. Tomando en cuenta los índices de rating de 1976, podemos observar que los programas más vistos eran *Grandes valores de hoy y de siempre* (programa musical dedicado al tango y al folklore argentino) y A*lmorzando con Mirtha Legrand,* dejando recién el tercer puesto para una serie norteamericana, *Bonanza[[5]](#footnote-4).* Siguiendo nuevamente a Muraro (1986):

“el grueso del público local suele apreciar más los programas “en vivo” de producción nacional que los enlatados o películas extranjeras (esto es algo que ningún gerente de programación de TV ignora)”.

Teniendo en cuenta esto, se puede explicar mejor el lugar que asumen los programas enlatados en la grilla de programación: se trata de un complemento necesario, utilizado por su bajo costo, para una programación centrada en la producción nacional.

Si nos concentramos en el largo segmento entre las 18 hs. y las 22 hs, podemos observar algunas particularidades. Se trata del segmento donde habitualmente se concentra la mayor audiencia de la televisión ya que corresponde al final de la jornada laboral y la reunión de los integrantes de la familia frente al televisor. Los enlatados se concentran, dentro de este segmento, en el horario que va de las 18 hs a las 19 hs, fundamentalmente representados por programas infantiles de dibujos animados (*La pantera rosa*, *Don gato y su pandilla*) y en el horario de las 22 hs a las 23 hs representados por series orientadas a un público adulto (*Kojak*, *S.W.A.T*, *Jenny*, *Starsky y Hutch*)*.* El horario habitualmente considerado *prime time,* entre las 21 hs y las 22 hs, es donde predominan los programas de producción nacional, ya sea de tipo periodístico (*Mónica presenta*), musical (*Grandes valores de hoy y de siempre*) o los teleteatros (*Un mundo de 20 asientos, El gato, Hermosos mentirosos*). Los programas enlatados que aparecen en este horario son excepcionales y resultan programas de un éxito que llama la atención de la prensa del período como son los casos de *El hombre nuclear* y *La mujer biónica* (ambos estructurados con una trama similar, salvo por el cambio de género del protagonista).

**Innovaciones**

En la bibliografía sobre la televisión del período (Nielsen, 2006; Ulanowsky, Sirven, Itkin, 2011) también se extiende la consideración de que se trató de una época carente o con muy pocas innovaciones. Más allá de esta caracterización, existen otras contribuciones teóricas que atribuyen al propio medio televisivo, más allá del período, una tendencia a la estandarización de sus productos:

“El resultado [de la producción de TV] debe ser, por lo tanto, un producto standard, lo más apegado posible a aquellas fórmulas que demostraron ser eficaces para atraer la audiencia debido a que toda experimentación supone un riesgo considerable” (Muraro, 1974)

Respecto a estas perspectivas, entendemos que se trata de un análisis que no se atiene estrictamente a ningún período histórico de la televisión, ya que la misma transita, desde que construye su propio lenguaje, en “una tensión permanente entre la necesidad de innovación y la necesidad de reconocimiento por parte de un público amplio” (Varela, 2005). No resulta posible, en un modelo de televisión comercial -pese a su control estatal- volcarse a una producción completamente repetitiva. La búsqueda misma del *rating* lleva a incorporar elementos innovadores. La diferencia está en que si la televisión de la década del sesenta incorporaba elementos ligados al modelo de modernización conservadora (Terán, 2008) del período -como podrían ser los jóvenes “nuevaoleros”, o los menúes “nueva ola” de Doña Petrona (Varela 2005)- la televisión de la década del setenta va a incorporar, como innovaciones, elementos ligados a otro tipo de de discurso modernizador, propio del período. En este punto, queremos proponer como primera hipótesis, que la innovación en el período se va a concentrar en las nuevas posibilidades estéticas que permite la introducción de nuevas tecnologías. Así como en los años posteriores se exaltará la renovación tecnológica que lleva a la televisión color, en este primer período la gran innovación para la televisión son las cámaras de video. Este dispositivo va a ser el origen material de dos de los programas que conjugan éxito comercial e innovaciones estéticas: *Videoshow* (11) y *Mónica Presenta* (13).

*Viedeoshow* comienza en de abril de 1977 con la conducción de Jorge “Cacho” Fontana. Se emitía de 23 hs a 01:00 hs en un segmento que, hasta ese momento, no resultaba rentable (incluso carecía de mediciones de audiencia). El programa se graba casi en su totalidad en exteriores (incluyendo corresponsales en otros países) y consiste en un conjunto ecléctico de notas que no duraban más de 3 o 4 minutos interrumpidas por publicidades comerciales. Respecto a estas últimas, *Videoshow* también introduce una innovación: tandas comerciales de un sólo aviso de -aproximadamente- 25 segundos de duración (Nielsen, 2006). En la prensa de la época se destaca al programa por su dinamismo y su uso de las imágenes tomadas de exteriores, aunque también se menciona cierta superficialidad en el modo de tratar los temas de las notas (*La opinión*, 9-6-77).

*Mónica presenta* comienza en septiembre de 1977 tomando varios elementos del programa de Fontana, como el uso de las cámaras de video y los corresponsales en el exterior. Se emite en un horario más cercano al *prime time* televisivo, entre las 20 hs a 21 hs. Le da importancia a acontecimientos políticos y del mundo del espectáculo, limitándose, en el caso de los primeros, al ámbito internacional. Tiende a ser, en palabras de su conductora “una revista visual” (*Somos,* 16-9-77), sin embargo, el formato de las notas es más tradicional que las de *Videoshow* en el sentido de la extensión y de la presencia de numerosas entrevistas que los conductores, muchas veces, se encargan de traducir en simultáneo del inglés y del francés[[6]](#footnote-5).

Ante las imposiciones planteadas por la Secretaría de Información Pública para no tocar temas vinculados a la represión ilegal ni a la política económica (Varela, 2001), ambos programas conjugan las innovaciones técnicas -cámara de video- y el dólar barato -que facilita los viajes al exterior- para crear un nuevo modelo de programa periodístico. Informativo, pero sobre temáticas que buscan cruzarse con el entretenimiento y evitan enunciar el conflicto, explotan al máximo la capacidad visual otorgada por la tecnología del video.

En este punto, proponemos la hipótesis de que estos programas, al mismo tiempo que se ajustan al clima de censura de la dictadura, proponen un lenguaje vinculado a lo visual que ganará terreno en el discurso televisivo de los años posteriores. Se trata de darle centralidad a las imágenes en un medio que, más allá de su soporte audiovisual, había heredado sus formatos y géneros más de la radio, el teatro y la prensa que del cine. Este aumento de la preponderancia de la cuestión visual en la televisión se profundizará en los años posteriores con las mejoras en la calidad de las transmisiones y la introducción del color en 1980. Sin embargo, podemos observar que este proceso de consolidación de una sintaxis televisiva vinculada a lo visual es el tipo de lenguaje que Serge Daney opone al de la imagen como una experiencia de la visión y asocia a “la verificación óptica de una procedimiento de poder -ya sea tecnológico, político, publicitario o militar-, procedimiento que sólo suscita comentarios claros y transparentes” (Daney, 2014). Desde esta perspectiva, las innovaciones técnicas y los recursos modernos obrarían en pos de facilitar una interpelación de los espectadores por parte de una cultura de lo visual con vocación hegemónica. Matizando esta perspectiva, podemos cuestionar en Daney una visión demasiado pasiva de la recepción televisiva que no contempla la posibilidad de decodificar críticamente lo que él llama un “procedimiento de poder”.

**Conclusiones**

Nos corresponde retomar la pregunta planteada al inicio de este trabajo sobre el tipo de cultura que nos muestra la *cotidianidad televisiva*. Entendemos que a partir de lo observado en la programación podemos confirmar nuestro supuesto de que no se trata de una televisión que reflejara en su programación la ideología de la dictadura que controlaba sus canales a través de sus interventores. Sin embargo, también podemos constatar que no tienen lugar en el medio televisivo aquellas expresiones de lo que Oscar Terán (2008) llama una “cultura de resistencia”, manifestaciones que, restringidas a un ámbito intelectual, podían encontrar intersticios en la censura y producir experiencias como lo que luego será una de las revistas más relevantes del período: *Punto de Vista*.

Como afirmamos al comienzo, la televisión nacional nunca dejó de ser comercial, siendo su mayor interés la interpelación a una audiencia masiva a los fines de vender espacios publicitarios. Esta búsqueda se restringe, en el período seleccionado, a las condiciones de la censura dictadas por la SIP. Esta combinación de censura e impronta comercial invita a complejizar la idea de una televisión que, por ser propiedad del Estado, refleja mecánicamente la ideología del gobierno. Es necesario detenernos en las características de la programación para dar cuenta del modo en que la televisión se constituye como un espacio para el intento de construcción de hegemonía en el sentido de “un sistema vívido de significados y valores -constituyentes y constituidos- que en la medida en que son experimentados como prácticas parecen confirmarse recíprocamente” (Williams, 2009). Un sistema que liga significados y valores de actores sociales que exceden a los agentes estatales.

Una primera conclusión que arroja el análisis de la distribución de la programación tiene que ver con constatar que la televisión está lejos de reflejar un “estado de excepción” en el momento en que ocurre el golpe y en los meses inmediatamente posteriores. Podríamos decir en esta línea que la televisión forma parte del consenso inicial que tuvo la intervención militar, tal como la explican Novaro y Palermo (2013), a pesar de que su estructura misma fue intervenida por nuevas autoridades militares. Así como la televisión recibe con cierto consenso a las nuevas autoridades militares, tampoco los nuevos directivos van a centrar sus “planes de cruzada restauradora” (ibidem, 2013) en el medio. Más allá de la baja de algunos programas ligados al peronismo y otros cuyos protagonistas tenían militancias visibles (como el mencionado caso de *Nosotros*) la estructura de la programación televisiva con sus géneros, horarios y segmentos estabilizados, se mantiene.

Más allá de constatar el aumento de los programas enlatados, también podemos dar cuenta de la dependencia de las producciones locales. Siendo estas las de mayor rating -históricamente- se hacía necesario sostener programas exitosos que pudieran ajustarse a la política de censura de la SIP (incluyendo casos más complejos por sus participantes como el del mencionado unitario *División homicidios*). En este punto, deberíamos poder complejizar la mirada de una simple internacionalización de la cultura televisiva. Si bien el aumento de programas enlatados resulta doblemente conveniente por su bajo costo y su ajenidad ideológica, el funcionamiento comercial de la televisión le pone un límite a su expansión. La cultura televisiva del período no puede constituirse haciendo eje en programas importados.

Las innovaciones en la televisión son, como afirmamos, una condición de su funcionamiento y persistencia. Lo particular del período analizado pasará por innovaciones tecnológicas que colaboran con construir una televisión más visual. Además, las cámaras de video sintonizan con la posibilidad de salir a explorar y ver el mundo exterior (las temáticas de *Videoshow* y *Mónica presenta* están íntimamente ligadas a los viajes y al movimiento). Esta tendencia hacia lo visual se encontraba evidentemente condicionada por las normas de la censura: no solamente evitaba el conflicto o los temas vinculados a la política interna sino que tendía en sus temáticas a mirar hacia afuera de nuestro país. Acá podemos detectar una modalidad de la cultura televisiva del período ligada a un modo de hacerle lugar a lo internacional. La importación de programas extranjeros no es la única modalidad en que lo foráneo se hace presente en la televisión argentina. El éxito de *Videoshow* y *Mónica presenta* marca como lo atractivo consiste en la introducción de la mirada argentina, a través de las cámaras de video, de las cosas que pasan en distintos puntos del mundo. En este punto, ambos programas inauguran una propuesta estética que se mantendrá en la televisión incluso luego de que se levanten las restricciones de la censura durante la transición a la democracia.

**Referencias Bibliográficas:**

Bourdieu, P. (1997) *Sobre la televisión*. Madrid: Anagrama.

Daney, S. (2004) *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.

Muraro, H. (1974) *Neocapitalismo y comunicación de masas*. Buenos Aires: Eudeba

Muraro, H. (1987) “La comunicación masiva durante la dictadura militar y la transición democrática en la Argentina, 1973-1986” en Landi, Oscar. (Comp.) *Medios, transformación y política.* Buenos Aires: Legasa.

Nielsen, J. (2006) *La magia de la televisión argentina. Cierta historia documentada (Tomo III)*. Buenos Aires: ediciones El Jilguero.

Novaro, M. y Palermo, V. (2013) *La dictadura militar 1976/1983. Del golpe de Estado a la restauración democrática*. Buenos Aires: Paidós.

Sirven, P. (1998) *Quién te ha visto y quién TV. Historia informal de la televisión argentina*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor

Spigel, L. (2012) “Raymond Williams y la televisión”. en *Cuadernos de la Red de Historia de los Medios.* Buenos Aires: Prometeo.

Sticotti, J. (2017) “De Canal 7 a ATC: dictadura, renovación tecnológica y apuesta por la televisión comercial (1978-1979)”, en *Revista Brasileira de História da Mídia*, Volumen 6, Número 1, ISSN: 2238-5126.

Terán, O. (2008) *Historia de las ideas en Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Ulanovsky, C.; Sirven, P. e Itkin, S. (2011). *Estamos en el aire*, Buenos Aires: Emecé.

Varela, M. (2001) “Silencio, mordaza y optimismo”. En Revista *Todo es Historia,* Número 404, marzo.

Varela, M. (2005) *La televisión criolla. Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la luna 1951-1969*. Buenos Aires: Edhasa.

Varela, M. (2009) “Él miraba televisión, YouTube. La dinámica del cambio en los medios” en *El fin de los medios masivos. El comienzo de un debate,* Carlón, M y Scolari C. (editores). Buenos Aires: La Crujía.

Verón, E. (2001) *El cuerpo de las imágenes,* Bogotá: Grupo editorial Norma.

Williams, R. (2009) Marxismo y literatura, Buenos Aires: Las cuarenta.

Williams, R. (2011). *Televisión. Tecnología y forma cultural,* Buenos Aires: Paidós.

**Publicaciones periódicas:**

Revista *Somos*

Diario *Clarín*

Diario *La opinión*

1. Es el caso, por ejemplo, del documental “Ganamos la paz”, de 1977. Este documental se pasó en la televisión, pero no agotaba lo que la televisión del período podía abarcar. [↑](#footnote-ref-0)
2. Williams realiza su investigación que deriva en el libro *Televisión. Tecnología y forma cultural* a partir de una invitación de una universidad estadounidense. Trabajando en EE.UU, uno de los elementos que más despierta su curiosidad son las publicidades comerciales presentes en la televisión norteamericana y ausentes en la televisión británica que él conocía mejor. [↑](#footnote-ref-1)
3. Descartamos otras fuentes como Canal TV o TV Guía por no encontrar colecciones completas y descartamos algunos libros sobre la programación televisiva (Nielsen 2006; Ulanowsky, Sirven e Itkin 2011) ya que no informaban sobre la totalidad de los programas. [↑](#footnote-ref-2)
4. La actividad del cómico sufre una breve interrupción a principios de 1976 producto de una humorada -el falso anuncio de su muerte- que no cayó bien a los interventores del Canal 13. Sin embargo, tarda pocos meses en volver a aparecer en Canal 11 con un programa infantil. [↑](#footnote-ref-3)
5. Revista *Somos,* Octubre de 1976. [↑](#footnote-ref-4)
6. Mónica Cahen D´Anvers resulta una figura sobre la que valdría la pena una indagación más exhaustiva de su trayectoria en relación a la televisión argentina. Hija de un conde francés, realiza sus estudios universitarios en la universidad de Cambridge y maneja con comodidad varios idiomas, virtud no muy frecuente en la televisión de la época y que resulta relevante para el programa. [↑](#footnote-ref-5)