

En un relato de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares (con el seudónimo de H. Bustos Domecq), publicado en 1963 y titulado "Esse est percipi", un dirigente deportivo le confiesa al narrador: "El último partido de fútbol se jugó en esta capital el día 24 de junio del 37. Desde aquel preciso momento, el fútbol, al igual que la vasta gama de los deportes, es un género dramático, a cargo de un solo hombre en una cabina o de actores con camiseta ante el cameraman".

En la imaginación de los autores se desata una posibilidad increíble: la realidad, en el cuento, se construye mediáticamente, no tiene existencia fuera de un trazo discursivo. Un género dramático: un relato, radial, gráfico o televisivo. Y si es una imaginación no autorizada, se debe a que es pre-televisiva, en esos años la televisión argentina recién iniciaba su despegue hacia la masificación, no ocupaba -de ninguna manera- el espacio inconmensurable con el que hoy dibuja la vida cotidiana. Pero Borges y Bioy Casares anuncian una posibilidad semiótica, y también tecnológica: digitalización de la imagen mediante, el partido virtual hoy puede tener lugar y ser puro simulacro.

Posibilidad cultural: en la *futbolización* de la sociedad contemporánea (Alabarces, 1997), y en la *deportivización* de la industria del espectáculo, un tiempo donde el fútbol sea puro discurso sin referente, único género mediático masculino, no parece sólo una utopía borgeana. Como intentaremos analizar, en el creciente influjo de las lógicas espectaculares de los medios sobre el deporte puede leerse una tensión no resuelta, que de solucionarse en favor del polo televisivo e industrial significaría, decididamente, el escenario que, entonces risueñamente, proponían Borges y Bioy.

En un paisaje hoy dominado por la televisación continua, sistemática y cotidiana del espectáculo deportivo, en el que hasta cuatro señales de cable transmiten simultáneamente 24 horas de progra-

Fútbol por TV: entre el espectáculo de masas y el monopolio¹

mación continua -con una notoria predominancia del fútbol-, este trabajo quiere repasar la historia de la constitución del género: centrados en el fútbol -deporte que concentra la mayor atención cultural, publicitaria, de audiencias y, por ende, de tiempos de transmisión-, proponemos un recorrido histórico que arranque desde sus tiempos iniciales -y su contemporaneidad con la invención de la televisión argentina-, describa sus señales más notorias y analice, en presente, las transformaciones de sus retóricas y de su estructura económica: la constitución del monopolio temático más poderoso del espectáculo local.

La prehistoria

La televisación del fútbol no fue un efecto tardío de la tecnología sobre el espectáculo deportivo. En la Argentina, la segunda transmisión en directo de la *televisión criolla* -como la llama Mirta Varela (2005)- se realizó desde el estadio de San Lorenzo y consistió en el partido entre ese club y River Plate. Fue el 3 de noviembre de 1951, con la dirección de cámaras del propio Samuel Yankelevich. Había pasado apenas un mes y medio de la primera transmisión televisiva nacional y parecía que el fútbol estaba esperando que la tecnología multiplicara sus imágenes hacia afuera de los estadios. La creciente importancia que el de-

Por Pablo Alabarces,
María Laura Guembe
y Daniel Salerno

Pablo Alabarces. PhD, Investigador Independiente CONICET en el Instituto Gino Germani, Profesor de la Facultad de Ciencias Sociales, UBA.

María Laura Guembe. Lic. en Ciencias de la Comunicación, Maestranda en Comunicación y Cultura, FCS, UBA.

Daniel Salerno. Lic. en Ciencias de la Comunicación, Doctorando en Ciencias Sociales, FCS, UBA, Becario FONCYT.

¹ La investigación que respalda este artículo fue financiada por la UBA, el FONCYT y el CONICET.

porte obtenía en las televisiones de los países centrales -especialmente, el béisbol en Estados Unidos- auguraba que ese matrimonio iba a tener una vida venturosa por delante.

Aquella primera transmisión estuvo auspiciada por YPF y se realizó con dos cámaras que se ubicaron en la tribuna detrás de cada arco. La imagen que se pudo ver en los aproximadamente 1.300 televisores que había en funcionamiento se componía, en su totalidad, de planos generales, y la edición alternaba las tomas con un criterio de proximidad. Esos modos narrativos de la imagen futbolística estaban fijados en el cine ficcional y en los noticieros cinematográficos, como puede verse en los filmes que narraron el fútbol local desde el temprano 1933 -tal es el caso de la pionera *Los tres berretines* que, producida por Lumiton, inauguró el cine sonoro (Alabarces, 2002)-. Y habría que esperar mucho tiempo y muchos cambios tecnológicos para que las formas de narrar el fútbol cambiaran drásticamente.

En aquel momento se calculaba que había un promedio de 15 televidentes por cada aparato encendido: la audiencia era una actividad grupal y pública, nucleada en un hogar poseedor del aparato o frente a las casas de electrodomésticos. Con el tiempo, y a medida que se multiplicó la disponibilidad de televisores en los hogares, la recepción se fue disgregando. Los encuentros pasaron a elegirse por el placer de la reunión en sí y no por la búsqueda del reproductor.

De todas maneras, en 1951 el espectáculo todavía lo constituía la televisión como un acontecimiento en sí mismo, más que por el contenido de su programación. Como señala Varela, las masas entraban en la televisión como efecto de referencia; el espectáculo televisivo se limitaba a capturar una cultura de masas que se desarrollaba fuera de él. Ya en 1953 encontramos establecida la costumbre de los telespectadores de comentar el partido como si hubieran asistido a la cancha. Tam-

bién ese año se produjo una aproximación "simbólica" del capital privado al fútbol televisado: el jugador Ernesto Grillo recibió de regalo de la sastreía Thompson y Williams un sobretodo, como premio por el gol que hiciera en un amistoso contra Inglaterra (el celeberrimo "gol de Grillo", lejano antecesor del "gol de Maradona"), y hacia fin de año cada integrante del plantel de River Plate recibió de regalo, frente a las cámaras de un estudio de Canal 7, un lavarropas, gentileza de un comercio.

Estos pequeñísimos hechos, que no pasan de ser anecdóticos, pueden leerse como una manera elegante de acercar una marca o una firma a un suceso deportivo exitoso. Asimismo, pueden ser los precursores del proceso de apropiación de los protagonistas del fútbol por la industria del espectáculo. Sin embargo, era inimaginable en ese momento el largo trecho que esperaba por delante en el camino de la espectacularización y mercantilización del deporte.

La presencia de las cámaras en los estadios despertó enseguida la inquietud de jugadores y dirigentes que, en 1954, comenzaron a exigir una compensación por su aparición en la pantalla televisiva. Al año siguiente, en concepto de derechos de televisación de un total de 30 partidos, la AFA percibió de Canal 7 una suma superior a medio millón de pesos, que se vio acrecentada para 1956. En 1957 las transmisiones de los partidos fueron suspendidas por disconformidad con los arreglos económicos, y se reentablaron intermitentemente para ser suspendidas otra vez en 1960, en esta ocasión, alegando que la televisación restaba asistentes a los estadios -el mito por excelencia, y como tal indemostrable, de la relación entre fútbol y televisión-.

Paralelamente, y a salvo de estos vaivenes, los programas destinados al comentario deportivo en general, y futbolístico en particular, fueron abriéndose un lugar en la pantalla. En 1952, *TV Depor-*

tes se emitía los lunes y jueves a las 21.30. Más tarde, *Fútbol con opinión* fue conducido sucesivamente por Carlos Fontanarrosa, Ampelio Liberali y Dante Panzeri, manteniendo la continuidad en los períodos en que los partidos no eran televisados. En la década del 60 los programas se multiplicaron en los distintos canales, que comenzaron a descubrir en el fútbol un eje de disputa de audiencias.

Los primeros Mundiales

En nuestro país, el primer Mundial que fue transmitido por televisión fue el de Suecia, en 1958. Sin embargo, las imágenes televisivas llegaron lo suficientemente tarde como para que la fuente informativa siguiera siendo la radio, y para que el cine ganara las audiencias anticipándose a la televisión.

No obstante, y más allá de los inconvenientes locales, ése fue el primer Mundial que se televisó en su totalidad. Algo similar sucedió en 1962 con la Copa del Mundo que se disputó en Chile. Las imágenes fueron transmitidas por Teleonce y Canal 13 con 48 horas de retraso. La cobertura la realizaron, desde Chile, Dante Panzeri, Tito Martínez Delbox y Guillermo Stábile y, desde los estudios, José López Pájaro y Raúl Peyré.

Para el siguiente campeonato Mundial, que tuvo lugar en Inglaterra en 1966, el número total de televidentes argentinos se calculaba en más de cinco millones, contándose un millón y medio de aparatos vendidos en todo el país.

El campeonato se transmitió en colores, aunque aún esa tecnología no había llegado a nuestras tierras. En esta ocasión, los derechos fueron adquiridos a la FIFA por Antonio Carrizo, quien a su vez los negoció con Canal 2. Las imágenes más recordadas, como las de la expulsión del capitán argentino Rattin en una nueva escala de los épicos partidos contra Inglaterra, sólo pudieron ser

vistas en colores muchos años después, recopiladas en el documental cinematográfico *Fútbol Argentino*².

Por ese entonces ya se había retomado la televisación de los campeonatos locales y uno de los participantes emergentes en la transmisión era el joven Enrique Macaya Márquez, quien participaba como comentarista en los estudios de Canal 7, con *Estadiovisión*. También se destacaba Pepe Peña con sus aportes humorísticos en *La Noche del Domingo*. De 1969 es la aparición de un partido adelantado los viernes por la noche, para ser transmitido en directo.

La década del 70 se inauguró con la recepción vía satélite, por fin en directo, del Mundial disputado en México, aunque nuestro país siguió reproduciendo las imágenes en blanco y negro. Fue Canal 13 el encargado de transmitir los partidos, y para ello contó con un equipo periodístico integrado por Héctor Drazer y Ricardo Arias que, bajo la dirección de Coco Acosta, trabajó desde México, coordinando los enlaces del satélite en el estudio local con Fernando Bravo y Ricardo Podestá.

Cuatro años más tarde el canal oficial se preparó para transmitir el Mundial de Alemania, con la participación de Enrique Macaya Márquez, Marcelo Araujo, Diego Bonadeo, Oscar Gañete Blasco, Mauro Viale y Héctor Drazer. La decepcionante actuación argentina restó audiencia al torneo, lo que se agravó cuando el 1º de julio, al comenzar la transmisión en diferido del partido en el que se enfrentaban Suecia y Yugoslavia, la misma fue interrumpida por la noticia de la muerte del presidente Juan Domingo Perón.

El duelo se apoderó de los medios de comunicación locales, y los argentinos sólo pudieron seguir el último partido argentino, frente a Alemania Oriental, por Radio Oriental de Montevideo. Tiempos en que la política desplazaba al fútbol como discurso legítimo en situaciones legítimas.

2 La ausencia de estas imágenes en directo impidió que se transformaran en íconos culturales al estilo de los goles de Maradona en 1986, como veremos más adelante. Sobre el peso de este partido en la narrativa épica del fútbol argentino, ver Alabarces (2002) y Alabarces y otros (2001).

La dictadura militar que se inició en 1976 dispuso, como es sabido, un ojo censor sobre el contenido de la programación televisiva. Sin embargo, las transmisiones dedicadas al deporte sobrevivieron en la pantalla. Como hecho significativo, el día del golpe militar el seleccionado argentino jugaba un partido amistoso contra Polonia, en el marco de una gira de preparación previa al Mundial de 1978. A pesar de que en los primeros días del golpe se produjo la suspensión de todas las transmisiones regulares, destinándose el espacio de la programación a intercalar proclamas y marchas militares, la dictadura autorizó la transmisión del partido, indicando que la relación entre fútbol, televisión y política iniciaba un nuevo sendero.

En su momento, Mundial de 1978 constituyó en Argentina el mayor despliegue tecnológico y de recursos humanos destinado a un acontecimiento deportivo. Canal 7 dispuso para la cobertura un equipo periodístico conformado por Enrique Macaya Márquez, Mario Trucco, Marcelo Araujo, Horacio Aiello, Tito Biondi, Julio Ricardo y Héctor Drazer. Paralelamente a los preparativos formales, el país recibió el mayor equipamiento tecnológico de su historia en lo que a televisión se refiere. El 19 de mayo de 1978, en el predio de Figueroa Alcorta y Tagle, el entonces dictador Jorge Rafael Videla inauguró el Centro de Programas de Televisión en Colores Argentina 78 Televisora S.A. El Centro estaba equipado con la tecnología que permitiría producir una transmisión en colores. Sin embargo, los usuarios locales todavía no contaban con los receptores adecuados, por lo que las imágenes del Mundial de ese año serían reproducidas en blanco y negro en nuestro país y en colores en el resto del mundo. Contra ciertos clásicos narcisismos, que hablan de la capacidad creativa innata de los directores de cámara criollos, fue necesaria una "alfabetización televisiva".

Como indica Garry Wahnne (1995), "durante los preparativos para el Mundial 78 en Argentina, representantes de la EBU (European Broadcasting Union) descubrieron que las coberturas futbolísticas argentinas posicionaban las cámaras de una manera diferente de la aceptada en Europa. Bill Ward, jefe del grupo enviado por la EBU, comentó: 'No queríamos enojar a los anfitriones, pero el standard de la cobertura televisiva no se ajustaba a las expectativas europeas. Entonces tomamos las bases de la televisación británica y europea y dictamos seminarios para los camarógrafos, directores y productores argentinos y señalamos también algunos defectos en nuestro trabajo. Con estas bases, ellos adoptaron nuestro sistema'. Tan impresionados quedaron los argentinos con las convenciones europeas de televisación de fútbol, que hasta modificaron tres estadios completamente nuevos para situar las cámaras en las posiciones correctas".

Refutando la teoría de la AFA, según la cual las transmisiones televisivas restaban concurrentes a los estadios, el Mundial convocó cifras muy altas de asistencia y, paralelamente, audiencias que alcanzaron los 84 puntos de rating. Nuevamente, se ratificaba una tendencia que encontraba en el acontecimiento especial, fuera de la programación habitual, el favorito para los picos de rating.

Los costos totales del Mundial 78 son aún hoy un récord: 520 millones de dólares, frente a los 150 que costó España 82, con ocho participantes más. De esa suma, la construcción de ATC se llevó 40 millones para el edificio y 30 millones más para el equipamiento. La suma embolsada por funcionarios y comisionistas, entre ellos el inefable contraalmirante Lacoste -gran responsable de la organización y el despilfarro económico del Mundial-, se desconoce (Alabarces, 2002; Gilbert y Vitagliano, 1998).

La década del 80 comenzó con un gran movimiento en la industria de insumos de televisión.

Las fábricas y los importadores de receptores vieron en las transmisiones en colores la posibilidad de invadir otra vez el mercado, como si éste fuera nuevo, ya que la única forma que tenían los televidentes de adaptarse a las nuevas tecnologías era con la compra de un televisor color. A partir de ese momento los clubes de fútbol pudieron disponer del color de sus camisetas sin atender a la diferenciación cromática exagerada que requerían las transmisiones en blanco y negro, que los obligaban a cambiar drásticamente el color de la indumentaria según el contrincante de turno.

El Mundial que tuvo lugar en España en 1982 fue el primero que pudo verse en colores en la Argentina, lo que permitió a los teleespectadores conocer una dimensión del espectáculo hasta entonces inaccesible. La transmisión estuvo a cargo de Norberto Longo, Enrique Macaya Márquez, Mauro Viale, Ricardo Podestá, Tito Biondi, Julio Ricardo, Marcelo Araujo, Héctor Drazer y Mario Trucco. El lento proceso de recambio de los receptores, y la ansiedad por ver el torneo en colores (recordemos que el equipo argentino era un serio candidato al título, luego frustrado), motivó la reparación de una práctica arcaica: las multitudes frente a las casas de electrodomésticos, como en la década del 50.

El imperio

Promediando la década del 80, comenzó a afirmarse un imperio que se llamaría Torneos y Competencias, comandado por Carlos Ávila, un empresario que, fascinado por el peso creciente de la facturación publicitaria en el deporte norteamericano televisado, intentó generar un fenómeno similar en la televisión local. En 1985, luego de incursionar en la televisación del golf, dio dos pasos primordiales: por un lado, firmó un contrato de exclusividad con la AFA para transmitir y comercializar los partidos de Primera División, lo que

obligó al resto de los productores de imágenes (por ejemplo, los noticieros) a sujetarse a sus pautas de programación; por otro, en noviembre de ese mismo año nació el programa televisivo *Fútbol de Primera*, conducido en sus comienzos en Canal 7 por Enrique Macaya Márquez y Mauro Viale, siendo reemplazado éste por Marcelo Araujo al mudarse el programa, dos años más tarde, hacia Canal 9. *Fútbol de Primera* relevó a *Todos los goles*, un programa que presentaba, los domingos por la noche, el resumen de todos los partidos de la fecha, y que era conducido por varios periodistas que tenían a su cargo la presentación individual de cada partido, y que sólo se mostraban en conjunto para algún reportaje o debate general. En 1991, *Fútbol de Primera* recaló finalmente en Canal 13, ampliando las dimensiones de su producción y maximizando la modernización tecnológica de acuerdo a las tendencias internacionales, además de transformar profundamente las pautas narrativas clásicas, como analizaremos más adelante.

En 1986, el Mundial de México dio una muestra de renovación en cuanto a la cantidad de cámaras presentes en el estadio. Una de las huellas más importantes de este cambio fue la implementación de las repeticiones múltiples desde cuatro perspectivas diferentes.

Para Argentina esta innovación fue crucial, pues gracias a ella el país pudo ver, desde varios puntos de vista, tanto el gol que Maradona hizo en el partido contra Inglaterra, con ayuda de "la mano de Dios", como el segundo, considerado el mejor gol de la historia de los Mundiales. Ese exceso de la imagen, esa posibilidad de rever la misma jugada desde *todas* las perspectivas -el *todas* es un exceso consecuente e imaginario, pero poderoso en las nuevas gramáticas televisivas del fútbol, que suponen que ningún punto de vista les es ajeno- contribuyó a la constitución de esos goles -de sus imágenes- en íconos culturales. El

segundo gol de Maradona ha sido transmitido una cantidad de veces no igualada por, apostamos, ningún documento visual de nuestra historia. Ya en *Héroes*, el film oficial de la FIFA producido en 1986, el gol es reproducido... ¡seis veces en la misma película!

Este torneo fue transmitido por varios canales a la vez y, sorpresivamente, llamó la atención que el mayor rating lo obtuviera Canal 2 que, gracias al estilo ocurrente de Quique Wolf, Rafael Olivari y Raúl Parma, alcanzó los 48 puntos. El hecho de que las imágenes fueran únicamente generadas por la televisión mexicana, sin agregados de cámaras propias por parte de los canales locales, desplazaba la competencia a los estilos de la narración y el comentario oral.

La informalidad de Wolf para el relato prefiguraba el cambio de estilo que Marcelo Araujo impondría definitivamente en los 90 -además de consagrar a Wolf como periodista deportivo infaltable, para nuestra desgracia, en la pantalla local-

El Mundial de Italia, en 1990, señaló un hito sorpresivo: a pesar de que las privatizaciones de los canales de televisión por parte de la administración de Carlos Menem hubieran supuesto la competencia entre las televisoras por un evento de rating probado, sólo el canal estatal ATC decidió televisar el campeonato, debido fundamentalmente a la pobre expectativa que el seleccionado argentino había despertado entre sus seguidores. La buena campaña, a despecho de un paupérrimo desempeño, que se sumó a la polémica generada en torno a Maradona y los ataques de los hinchas italianos, decidió que ATC obtuviera cifras de audiencia inesperadas, así como la aparición desmesurada de estilos chauvinistas y patrioterros.

El primer Mundial del espectáculo global, el que marcaría un giro decisivo en la relación entre fútbol y televisión según la crítica internacional, fue cubierto localmente de manera limitada, sin agregados de cámaras ni enviados especiales. Las marcas estilísticas

fueron, nuevamente, las verbales. Pero sería la última vez.

Tecnología y nuevos estilos

La combinación entre la producción de Torneos y Competencias y el énfasis tecnologicista de la imagen institucional del nuevo Canal 13 tendría efectos novedosos y marcados sobre *Fútbol de Primera*. La presentación del programa tendió a la proliferación de marcas futuristas, clima remarcado por la elección de la cortina musical de Vangelis (el tema de la película *Blade Runner*). La multiplicación de imágenes, marca crucial del nuevo relato futbolístico, se veía reforzada en el piso por la proliferación de *video-walls* y monitores. Esa multiplicación pasó a ser la base del relato: los partidos podían verse desde todos los ángulos, y los más importantes pasaron a ser cubiertos con 18 cámaras. Esto implicó, por un lado, la posibilidad de suplantar todas las miradas posibles en un estadio: ningún espectador puede ver todo lo que la televisión ve pues la cámara condensa imaginariamente todos los puntos de vista, hasta los imposibles para un asistente común -como ya anticipamos-

Por otro, la narración tendió a dar más lugar al primer plano y al plano detalle: una suerte de espía que puede delatar lo que se escapa a cualquier mirada humana (por ejemplo, la del árbitro). Esta doble tendencia se reforzó con la aparición del *Telebeam*, un procesamiento digitalizado que permite analizar jugadas dudosas (especialmente, los offsides) con precisión pretendidamente milimétrica. El *Telebeam* terminó de configurar el estilo de *Fútbol de Primera* como una suerte de tribunal que decide los errores arbitrales, o incrimina a los jugadores desleales. El detalle, asimismo, tendió a favorecer una narración más melodramática, donde el gesto esforzado o el insulto agrega dramatismo y desborde al juego.

La capacidad narrativa de los productores de imágenes de Torneos y Competencias se vio atrapada, sin embargo, en la obligada coexistencia con dos



narradores clásicos como Macaya y Araujo. A pesar de la renovación del estilo verbal del último, basada en el uso de giros informales y hasta groseros, tendientes a la identificación con una “voz del hincha”³, el relato y el comentario persisten clásicos, frente a una capacidad de generación de imágenes novedosa. En 1994, TyC produjo un documental sintetizando el campeonato logrado por San Lorenzo, sin la utilización de un narrador *en off*. Esa confianza en la capacidad narrativa de la imagen se contrapuso a la presencia constante de la voz de Araujo y Macaya en *Fútbol de Primera*, o de un locutor en los documentales “antiguos” que, contemporáneamente, producía la revista *El Gráfico*. En las transformaciones que el programa ha sufrido en los últimos dos años -el afortunado desplazamiento de Araujo, la limitación en presencia y conducción sufrida por Macaya, y la mayor pluralidad de relatores y comentaristas-, la tensión entre una imagen que se reclama autosuficiente y una oralidad que “pisa” la narrativa audiovisual se mantiene inalterada. La televisión parece no poder desplazar una cultura que entiende al fútbol *también* como una cuestión de palabras e interpretaciones orales, antes que simplemente una serie de hechos narrados audiovisualmente.

Los Mundiales de 1994 y 1998 asistieron a la explosión televisiva: internacional, por la cantidad creciente de espectadores globales; nacional, por el desborde productivo, que llevó a una multiplicación exagerada de enviados especiales, programas habituales que se transmitían desde las sedes futbolísticas (*Tele-noche* emitido desde Boston o París), infinidad de notas de color que justificaran horas de programación, y cámaras propias que exacerbaban una mirada “argentina”, caracterizada por el exotismo, el pintoresquismo y el cholulismo. La inversión del 13, Telefé y América en Francia 98 alcanzó los 15 millones de dólares, aunque la derrota argentina en cuartos de final ocasionó severas pérdidas. De esos dos mundiales, el recuerdo más importante vinculado a la televisión es la imagen de Maradona corriendo hacia

una cámara lateral para festejar su gol contra Grecia, en 1994. Esa imagen sintetizaba la predilección de la retórica televisiva por el detalle, y la competencia de sus actores -cada vez más estrellas antes que simplemente jugadores- largamente entrenados en esas mismas retóricas.

La pantalla futbolizada

El fenómeno de expansión del fútbol en la televisión argentina, y especialmente la cantidad de los capitales involucrados, no es novedoso en el mundo. La década del 90 significó el auge global de las transmisiones televisivas, pasando la televisión a ser el principal capitalista del fútbol. La aparición de nuevas tecnologías de distribución -el cable, primero, pero muy especialmente la antena satelital doméstica, después- permitió la comercialización hogareña de eventos, tanto habituales -un campeonato- como especiales -un partido-. En Europa, los dueños del fútbol pasaron a ser los empresarios televisivos, como el italiano Berlusconi o el australiano Murdoch. En la Argentina, y así como había posibilitado la aparición del color en 1979, el fútbol motorizó la expansión del cable en los 80 y los eventos codificados en los 90, funcionando como una suerte de locomotora tecnológica.

Progresivamente, las lógicas mercantiles han ido dominando la televisión futbolística. Hoy, a pesar de que *todo* el fútbol puede ser visto por TV -desde la Champions League europea, hasta la final por el ascenso a la Primera B porteña-, la selección de imágenes procede por criterios estrictamente comerciales, lo que hizo de *Fútbol de Primera* un programa limitado a las escenas de los llamados “clubes grandes”⁴. Hoy el fútbol no sobreviviría sin las ganancias procedentes de la televisión, aunque un reparto desigual -donde TyC se lleva la parte del león- y la crisis económica de los clubes hace dudar de esa misma supervivencia. A la vez, esto implica una absoluta dependencia de los deseos e imposiciones de TyC

3 Tendencia que se duplicaría en la radio y la gráfica, coetáneamente con las transformaciones del lugar de las hinchadas en el espectáculo y la cultura futbolísticos. Para ampliar ver, en Alabarces y otros (2005), especialmente el trabajo de Daniel Salerno sobre el programa *El aguante*.

4 Y generó, como reacción, la producción de un programa de cable como *Paso a paso*, que basa su discutible legitimidad en su condición de “programa (más) democrático y plural”, al dedicar igual cantidad de minutos a todos los partidos.

respecto de días, horarios y pautas de programación. La expansión es indetenible: a la captación de audiencias -por ejemplo, las femeninas- y a la multiplicación del *merchandising* se suman los canales deportivos de cable, lo que permite pasar todo el día haciendo *zapping* deportivo. La vida se ha futbolizado: la pantalla no puede escapar a ese síntoma. El cuadro es, por lo menos, redundante: una televisión futbolizada y un fútbol puramente televisivo. Frente a esto, ¿quién podrá salvarnos?

Pero la relación entre fútbol y televisión puede leerse también, de manera intensa, en la tensión entablada entre dos lógicas en principio irreductibles: la del juego, procedente de la marca lúdica que por lo menos en inicio impregna todo deporte; y la de la maximización de la ganancia, propia de la mercantilización y la industrialización, irreductible a todo argumento que no contemple costos y beneficios, inversiones y saldos.

El fútbol es importante en nuestra cultura, entre otras razones, porque puede ser el reducto de lo imprevisible. El lugar donde el favorito de los medios, omnipotentes, fracase ante el eterno derrotado. Pero, además, porque provee infinitos relatos: partido tras partido, desde el comienzo hasta el final, la incertidumbre se mantiene, el bueno puede vencer, pero también ser vencido por las fuerzas del mal. La televisión intenta desplazar este desorden y enfrenta al caos del juego la rigidez de la industria; a la imprevisibilidad del resultado le imprime la supresión del azar y la manipulación de la agenda de partidos; a la vaguedad, aleatoriedad de la jugada, transgresión y picardía, le impone la mirada policíaca que permita restablecer el orden. A la lógica del juego, en suma, lógica de excesos improductivos o del sentido en exceso, lógica del deseo y la fantasía, la industria televisiva le contrapone la lógica del capitalismo, del orden, del control, de la ganancia.

Le contrapone, le imprime, le superpone, le disputa. Todos los términos que describen la tensión insisten en acciones, describen conflictos antes que es-

tados. No pueden, porque no se puede, señalar un desequilibrio. La relación entre fútbol e industria cultural parece definirse sólo en esa tensión perpetua. Ni la tentación populista que denomine la última victoria de las audiencias, ni la impugnación apocalíptica que nombre el poderío infinito de un emporio multimedios. Es decir, por ahora, un empate.

Bibliografía

-ALBARCES, P. "¿De la heteronomía a la continuidad? Las culturas populares en el espectáculo futbolístico", en *Punto de vista* XX N° 56, Buenos Aires, 1997.

_____. *Fútbol y Patria. El fútbol y las narrativas nacionales en la Argentina*, Prometeo libros, Buenos Aires, 2002.

_____, TOMLINSON, A. y YOUNG, C. "Argentina versus England at the France '98 World Cup - Narratives of Nation and the Mythologizing of the Popular", en *Media, Culture & Society* N° 5, Vol. 23, Sage, Londres, septiembre de 2001.

_____. y otros. *Hinchadas*, Prometeo libros, Buenos Aires, 2005.

-BORGES, J.L. y BIOY CASARES, A. *Crónicas de Bustos Domecq*, Losada, Buenos Aires, 1996.

-GILBERT, A. y VITAGLIANO, M. *El terror y la gloria. La vida, el fútbol y la política en la Argentina del Mundial 78*, Norma, Buenos Aires, 1998.

-SANTOS HERNANDO, G. *Los que hicieron 25 años de TV argentina: ¿protagonistas o ilusionistas?*, Herpa, Buenos Aires, 1977.

-ULANOVSKY, C.; ITKIN, S. y SIRVÉN, P. *Estamos en el aire*, Planeta, Buenos Aires, 1999.

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

-WAHNNEL, G. *Fields in Vision*, Routledge, Londres, 1992.

