

IMAGOFAGIA



Revista de la Asociación Argentina de Estudios y Cine y Audiovisual - ISSN 1852 - 9550

Número 2 - Octubre 2010

Índice

Editorial

[Editorial del Número 2](#)

Presentes

[Estudios de cine en la universidad brasileña](#), por Fernão Pessoa Ramos.

[Giro subjetivo en el documental político latinoamericano: el caso de Patricio Guzmán](#), por Ignacio Rodríguez.

Pasados

[Cine, política y clases populares en Los inundados de Fernando Birri](#), por Carolina Bravi.

[Confluencias entre las vanguardias históricas y el cine documental](#), por Javier Campo.

[Cineclubes: una forma alternativa de ver cinema em Portugal](#), por Ana Catarina Pereira.

[Los ejes objetividad / subjetividad en Ya es tiempo de violencia](#), por Fernando Gabriel Pagnoni.

Teorías

[Esperando una utopía](#), por María Isabel Crubellier.

Dossier: Los estudios de cine y audiovisual en Argentina, tradiciones y horizontes, organizado por Andrea Molfetta.

[Presentación: De la interdisciplina al impacto social, dos puntos claves de discusión para nuestra área de estudios](#), por Andrea Molfetta.

[El cine y las ciencias sociales en Argentina. Un estado de situación](#), por Elina Tranchini.

[Una mirada sobre la semiótica de los medios audiovisuales](#), por Gustavo Aprea.

[Un recorrido bibliográfico por la historia del cine argentino](#), por Clara Kriger.

[Antropología visual argentina: apuntes sobre una bibliografía "imperfecta"](#), por Carmen Guarini.

[La televisión: el espacio vacío de la crítica](#), por Mirta Varela.

[Estudios sobre nuevos medios](#), por Clara Garavelli.

[Planteamientos de los estudios sobre cine en el marco de la carrera de Artes Combinadas de la Universidad de Buenos Aires](#), por Ana Laura Lusnich.

Reseñas

Sobre Adrián Melo (Comp.). Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino. Buenos Aires, Editorial LEA, 2008. La teoría cinematográfica argentina sale del clóset.
Por Willie Méndez.

[Sobre Campero, Agustín. Nuevo Cine Argentino: De Rapado a Historias Extraordinarias. Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento/ Biblioteca Nacional, 2009, Colección "25 años, 25 libros".](#)
Por Natalia Christofolletti Barrenha.

Sobre Burucúa, Constanza. Confronting the 'Dirty War' in Argentine Cinema, 1983-1993: Memory and General Historical Representations. Suffolk, Tamesis, 2009.
Por Cynthia Tompkins.

[Sobre Cua Lim, Bliss. Translating Time: Cinema, the Fantastic, and Temporal Critique. Durham, Duke University Press, 2009.](#)

Por Cynthia Tompkins.

[Sobre Oubiña, David. Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital. Buenos Aires, Manantial, 2009.](#)

Por Esteban Dipaola.

[Sobre Bonitzer, Pascal. Desencuadros. Cine y pintura. Buenos Aires, Santiago Arcos, 2007.](#)

Por Elina Tranchini.

[Sobre Russo, Eduardo A. El cine clásico. Itinerarios, variaciones y replanteos de una idea. Buenos Aires, Manantial, 2008.](#)

Por Laura L. Utrera.

[Sobre Chateau, Dominique. Cine y filosofía. Buenos Aires, Colihue, 2010.](#)

Por Claudio Martyniuk.

[Sobre Bellour, Raymond. Entre imágenes. Buenos Aires, Colihue, 2009.](#)

Por Eduardo A. Russo.

Críticas

Identidades dislocadas: la fragilidad de los encuentros, [por Javier Cossalter.](#)

Comentarios

Comentarios de libros

[Graeme Harper y Jonathan Rayner, Cinema and Landscape: Film, Nation and Cultural Geography, Chicago, Intellect Books, 2010.](#)

[Ludmila Da Silva Catela, Mariana Giordano y Elizabeth Jelin \(Eds.\), Fotografía e identidad. Captura por la cámara. Devolución por la memoria, Buenos Aires, Nueva Trilce, 2010.](#)

[Paula Félix-Didier y Fernando Martín Peña \(Coords.\), Mosaico criollo. Primera antología del cine mudo argentino, Buenos Aires, Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, 2009.](#)

[Marta García Falcó y Patricia Méndez, Cines de Buenos Aires. Patrimonio del siglo XX, Buenos Aires, CEDODAL/ Editorial Publicaciones Especializadas, 2010.](#)

[Estela Erasquin, Héroes de película. El mito de los héroes en el cine argentino, Buenos Aires, Biblos, 2008.](#)

Imagofagia No 2 Octubre de 2010

ISSN 1852-9550

Imagofagia - Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual

Publicación semestral

www.asaeca.org/imagofagia

imagofagia@asaeca.org

Directora: Ana Laura Lusnich

Comité Editorial: Ana Amado, Javier Campo, Andrea Cuarterolo, Andrea

Molfetta, Jorge Sala, Romina Smiraglia, María Elena Stella y Cynthia Tompkins.

Editor Responsable: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA)

Av. Presidente Hipolito Yrigoyen 4050, C1208ABU, Ciudad Autónoma de Buenos Aires

La televisión: el espacio vacío de la crítica

por Mirta Varela, Universidad de Buenos Aires - CONICET

mirtav@yahoo.com

La televisión no ha conseguido conformar un campo crítico equivalente al del cine. Por el contrario, sus programas han sido tratados como una manifestación típica de los medios, más cerca de la programación radial que de la expresión fílmica. La dificultad para un acercamiento crítico responde a una ecuación que ha pesado sobre su devenir histórico: su relevancia social fue inversamente proporcional a su interés estético. Adorada por el público, ignorada o rechazada por la crítica tiene, aun hoy, una enorme dificultad para consensuar un punto de vista para su estudio. Un recorrido por los trabajos sobre televisión supone discriminar enfoques muy diversos sobre un medio que es, simultáneamente, una empresa comercial, una plataforma de visibilidad política, un lenguaje con géneros específicos y un objeto cultural con incidencia sobre el gran público. Esa enorme complejidad no hace sino multiplicar la diversidad de enfoques que –legítimamente- reivindican a la televisión como un objeto propio. En este panorama, sin embargo, resalta el desinterés por realizar un trabajo crítico sobre su programación.

Para intentar explicar esta situación creo que es necesario distinguir el modo en que se han institucionalizado los estudios sobre televisión y los espacios -intelectuales, académicos y periodísticos- donde estos trabajos han circulado hasta el momento. También creo que es necesario considerar el tipo de televisión que existe en el país, cómo ha llegado a configurarse y la etapa histórica que atraviesa actualmente en el contexto de una historia de los medios y la cultura. A diferencia de lo que ocurre en otros países donde cine y televisión han dialogado a lo largo de su historia, en la Argentina la escisión entre formas de producción cinematográficas y televisivas ha sido casi radical desde el inicio. Si a esa separación de los modos de producción audiovisual, se le añade la dispar

legitimidad con que cuentan cine y televisión -no sólo en el país- es fácil comprender por qué la interpretación de uno y otro medio ha circulado por carriles sin contacto evidente. Mientras el cine ha tendido a privilegiar las obras y los autores en forma equivalente a lo ocurrido en el ámbito de la literatura o el arte, en la televisión ha primado el interés sociológico por su producción, su discursividad y sus formas de recepción.

Una mirada panorámica a la investigación sobre televisión que se realiza actualmente en la Argentina permite distinguir -al menos- tres grandes enfoques. Por un lado, la *Semiótica* que contó con una figura muy relevante a nivel internacional -Eliseo Verón- y con un peso institucional significativo en el ámbito educativo y académico. Desde la década del ochenta, tanto la reforma de los contenidos educativos como el crecimiento exponencial de las carreras de Comunicación -donde los estudios sobre televisión cobraron mayor relevancia- se hicieron bajo el peso hegemónico de este enfoque surgido en los años sesenta. En segundo lugar, la *Economía política de los medios*, que tuvo su momento de mayor expansión a comienzos de la década de 1970 y luego de haber sufrido duras críticas durante los años ochenta y noventa, parece haber resurgido con cierta fuerza en los últimos años y cobrado nueva relevancia durante el debate sobre la ley de medios audiovisuales en el país. Por último, desde la *Sociología de la cultura* se produjeron la mayor parte de los trabajos dedicados a la televisión y sus audiencias en los años ochenta y noventa, en consonancia con el interés que cobró la telenovela como expresión popular de las culturas latinoamericanas y con la expansión de los *Cultural Studies* en su versión latinoamericana conocida como *Comunicación y Cultura*. Por otra parte, entiendo que sería un error no incorporar la mirada periodística sobre la televisión en este panorama. No sólo porque la televisión forma parte del sistema de medios, sino porque muchas veces ha resultado confusa -cuando no irrelevante- la separación entre un discurso periodístico y uno de investigación, intelectual o académico. Por un lado, porque los intelectuales, investigadores y académicos también intervenimos en los medios de comunicación. Y sobre todo cuando se trata -como en este caso- de objetos

con fuerte incidencia en la vida cotidiana de los sectores populares y utilizables por el poder político. Por otro lado, porque es necesario admitir que en un campo de estudios de débil consolidación, no han sido pocas las veces en que se utilizaron fuentes periodísticas para la investigación. De la misma forma, una parte de la investigación académica se ha dejado guiar por las modas mediáticas, como la telenovela, el *reality show* o por la popularidad o singularidad de algunos programas específicos, como ocurrió recientemente con *Peter Capusotto y sus videos*.

Recorrer los aportes de cada uno de estos enfoques teóricos supone realizar un análisis del campo de estudios del que formo parte. En este sentido, no hay modo de realizar una lectura desinteresada de esta producción. A partir de esa premisa, propongo dos modos de acercamiento sin ninguna pretensión de exhaustividad. Por un lado, realizar un acercamiento histórico a los modos en que ha sido tratada la televisión en la Argentina. Se trata de un panorama que, sin duda, producirá exclusiones cuestionables ya que propone delinear algunos enfoques y problemas, antes que resumir una producción que, a pesar de no configurar un campo de estudios consolidado, resulta muy vasta. Por otro lado, propongo recortar algunos debates que aún se encuentran abiertos y algunas cuestiones pendientes. Entiendo que estas dos miradas resultan complementarias y su yuxtaposición busca abrir posibles diálogos antes que cerrar una interpretación.

Autonomía periodística

Las primeras referencias a la programación televisiva aparecieron en revistas dedicadas a la programación radial -como *Antena* y *Radiolandia*- que habían tenido su origen en la década de 1930. Los tempranos intentos por autonomizar el periodismo televisivo –como la revista *Teleastros* en 1953- fracasaron hasta que en 1958 surge *Canal TV*, cuyo principal atractivo consistía en reunir la programación y fomentar la aparición de un incipiente *star system*

televisivo. Una revista de crítica teatral dirigida a un público amplio -*Teatro XX*- comenzó a incluir notas sobre televisión durante los primeros años sesenta. No resulta casual ya que la televisión argentina tuvo, durante este periodo, un diálogo más productivo con el teatro que con el cine. Los artículos de José de Thomas en *Teatro XX* se centraban en la eficacia del medio televisivo como instrumento para la difusión del teatro. En el escaso espacio dedicado a la televisión en una revista como *Tiempo de cine* ocurría algo similar: el problema consistía en pensar cómo algunos directores, guionistas o actores reconocidos en otros ámbitos –David Stivel, por ejemplo- se interesaban por la televisión y no en pensar los posibles lazos estéticos entre cine y televisión. En el mejor de los casos, la televisión se presentaba como un medio joven cuyas imperfecciones se limarían con el tiempo, a imitación de las virtudes cinematográficas.

A los rasgos de modernidad que se han destacado en la revista *Primera Plana* cabría agregar la incorporación de una breve columna donde recomendaba sus programas predilectos, en un esfuerzo de lo que fue, sin duda, uno de los experimentos más interesantes por otorgarle a la crítica de televisión un espacio equivalente al de otros fenómenos culturales de la época. La columna estaba dirigida a un público formado en otros ámbitos de la cultura, que se asomaba a la televisión como un fenómeno novedoso que podía resultar interesante. El tipo de acercamiento que proponía la revista no resultó un mecanismo perdurable. Primó, en cambio, el tono irónico y distanciado sobre una programación que no se buscó leer empáticamente. Extrañamente, el periodismo sobre televisión no da por supuesta la aceptación del interés de la televisión por parte de quien escribe o quien lee el comentario. De allí que uno de los primeros periodistas especializados en televisión, como Carlos Ulanovsky en el diario *La Opinión*, pudo escribir en 1974 un libro titulado *TV Guía Negra* (en colaboración con Silvina Walger), cuya pregunta central es enunciada con estupor por sus autores: “¿Cómo se llegó a esto?”.

Durante los primeros años setenta, la televisión todavía era un medio que los periodistas e intelectuales interpretaban como un fenómeno ajeno a sus

propias prácticas. Formados en otros medios –la lectura, el cine, la radio- veían la televisión como un “fenómeno” que comenzaba a tener incidencia en la política y la sociedad. Los partidos políticos invierten por primera vez más dinero en televisión que en otros medios durante la campaña electoral de 1973 y los diarios y revistas se interesan por seguir los pormenores de la política por televisión. Inclusive en la revista *Los libros*, Beatriz Sarlo escribe una nota dedicada a la cobertura televisiva de la campaña en julio de 1972.

Recién a partir de los años ochenta, los primeros “hijos de la televisión” comenzarán a ver la televisión “desde adentro”. Esto coincide con la acentuación de un fenómeno característico del discurso televisivo: la metatelevisión. La recursividad y los programas dedicados a hablar de televisión en televisión significaron un viraje extraño –y extremo- para la autonomización del periodismo televisivo que comenzó a realizarse desde la televisión misma.

Teorías

Este viraje periodístico desde una concepción instrumental de la televisión hacia una mirada comprensiva y empática del medio, no sin antes pasar por un momento de fuerte distanciamiento, no hizo más que seguir los vaivenes teóricos producidos en otros ámbitos. Así es como Adolfo Prieto en *Sociología del público argentino* (1956) había pensado la televisión como un medio de difusión excepcional para la literatura argentina y Jaime Rest encontró interés en la difusión del arte a públicos amplios por medios mecánicos. Sin embargo, los primeros trabajos que concibieron la televisión como un objeto de estudio en Argentina lo hicieron desde la Teoría de la ideología, que permitiría detectar el trasfondo económico, político, social o discursivo en este medio concebido como expresión contemporánea de la cultura de masas.

En los trabajos que han historizado la incipiente formación de un campo de estudios en Comunicación y Cultura en la Argentina a fines de la década de 1960 y los primeros años setenta, se suelen delimitar tres tendencias de análisis en

tensión: una incipiente Sociología de la Comunicación donde se destacan las figuras de Armand Mattelart y Héctor Schmucler que editaban la revista *Comunicación y Cultura*; la Semiología que aspiraba a la investigación científica y donde se destacaron las figuras de Eliseo Verón, Oscar Steimberg y Oscar Traversa, editores de la revista *Lenguajes* y, por último, intelectuales como Aníbal Ford, Jorge B. Rivera, Eduardo Romano y Heriberto Muraro que escribían en la revista *Crisis*, preocupados por la “cultura nacional y popular”. Sin embargo, durante esa etapa la televisión no ocupó un lugar central en el debate. Para la revista *Lenguajes*, ofrecía mayor interés estético la historieta. Para la revista *Comunicación y Cultura* ofrecían mayor interés político los satélites. Y para la revista *Crisis* ofrecían mayor interés cultural los géneros populares de origen nacional como el tango. De manera que en el espacio intelectual que sentaría las bases de los futuros estudios sobre televisión, ésta resultó inicialmente un lenguaje desprovisto de interés, un agente del imperialismo cultural y un objeto ajeno a la propia vida cotidiana de una generación formada en otros medios. Sin embargo, el libro de Heriberto Muraro, *Neocapitalismo y comunicación de masa* publicado en 1974 sería posiblemente el primer trabajo sistemático donde la televisión ocupa un lugar protagónico. Además, el libro de Muraro ponía en cuestión las bases de la teoría de la manipulación y con ello adelanta un debate que sería central en las décadas siguientes.

El periodo del “retorno a la democracia” fue clave para la consolidación de la televisión como un objeto de estudio académico. No sólo porque recién en ese momento, la idea misma de “investigación académica” cobra forma en la Argentina, sino porque la televisión se convierte en un foco de interés para el debate político cultural. Naturalmente, ese interés estaba dado por el lugar hegemónico que la televisión había conseguido durante las décadas precedentes. En ese contexto, a su alrededor se organiza el debate en torno a dos temas: ciudadanía y culturas populares. Las intervenciones de Oscar Landi (y su libro *Devórame otra vez. Qué hizo la televisión con la gente, qué hace la gente con la televisión* de 1992) y de Beatriz Sarlo (que publica una crítica virulenta sobre ese

libro en *Punto de Vista*) giran alrededor de la diferente valoración de la popularidad de la televisión y de lo que comenzó a concebirse en términos de “videopolítica”. Los debates sobre el valor de los géneros populares y el rol activo de las audiencias televisivas estuvo fuertemente tensionado por el eje “populismo cultural vs. populismo político” en un contexto de intervención directa de muchos intelectuales en la televisión. La culminación de este período, que exigiría un análisis *ad hoc*, podría hallarse en el año 2001 cuando Eliseo Verón publica *El cuerpo de las imágenes*, un libro donde compila varios de sus trabajos más interesantes sobre la imagen televisiva, al mismo tiempo que participa en la edición argentina de *Gran Hermano*.

Discusiones abiertas

El año próximo se cumplen sesenta años de las primeras transmisiones de televisión en Argentina pero ya hace un tiempo que comenzó a anunciarse su muerte. Aunque entiendo que los medios no “mueren” sino que se transforman, resulta claro que la historia de la televisión ha entrado en un ciclo de declive y pérdida de hegemonía. Aunque todavía cuenta con grandes audiencias, la hegemonía de Internet indica que podría convertirse en poco tiempo en un medio residual. El pasaje de la *videopolítica* a la *e.política*, a través del predominio de *Twitter* en las campañas electorales más recientes, es una transformación que afecta a uno de los grandes temas de los estudios sobre televisión: la relación entre televisión, política y ciudadanía. La conformación de audiencias globales vía Internet para algunas ficciones televisivas -como fue el caso de *Lost*- es un indicio del desplazamiento de la *pop culture* contemporánea a otros modos de circulación elegidos por las nuevas audiencias. Este desplazamiento de la hegemonía televisiva podría tomarse, sin embargo, como un nuevo desafío para la crítica. Una vez “liberada” la televisión de ese rol hegemónico en relación con las grandes audiencias pueden surgir nuevas funciones y modos de concebir su producción, así como nuevos modos de concebir su análisis.

Entre otros aspectos, el fin de este ciclo histórico, permitiría encarar su historia desde nuevos parámetros. Hasta el momento, la historia de la televisión fue una empresa teñida por la autobiografía, el recuerdo y la nostalgia. Personalmente, he intentado apartarme de esa perspectiva en una investigación sobre las dos primeras décadas de la televisión argentina –*La televisión criolla* (2005)- que, al avanzar sobre zonas inexploradas hasta ese momento resultó, en muchos sentidos, un trabajo exploratorio. De manera que quedan muchos aspectos por investigar en esa línea: mientras durante las últimas décadas se producía la renovación teórico metodológica de la historia social y cultural, las historias de la televisión escritas en el país siguen siendo, en su mayoría, relatos anecdóticos carentes de reflexión teórica. La investigación en este campo encuentra, además, un límite material significativo en la precariedad o ausencia de archivos de televisión. La comparación con la investigación en otros países vuelve evidente que los estudios sobre televisión se encuentran exponencialmente desarrollados en aquellos lugares –Estados Unidos, Francia, Italia, Brasil- donde el acceso a los archivos televisivos es público o relativamente sencillo. Los archivos no transforman por sí mismos la reflexión sobre un medio pero la multiplicación de la investigación vuelve inevitablemente más denso un campo de estudios.

Desde el punto de vista teórico, la televisión nos enfrenta –por lo menos- a dos desafíos. Por un lado, construir una mirada que no exija el “rescate” o “legitimación” para su interpretación crítica. La separación entre valoración cultural y valoración estética –que fuera uno de los ejes de debate de los Estudios culturales durante los años noventa- permitió un acercamiento a objetos culturales antes considerados “ilegítimos”. Sin embargo, la tendencia a convertir este movimiento inclusivo en un movimiento de legitimación es evidente. De allí que todavía resulta muy difícil encontrar un punto de vista interperativo que ponga en suspenso la valoración crítica sobre la televisión.

Un aspecto positivo desde mi punto de vista es que la pregunta sobre la materialidad de las formas de producción televisivas, las instituciones que

intervienen en su difusión y el rol de las audiencias, han sido siempre preocupaciones evidentes. En este sentido, ha habido mayor reflexión sobre las audiencias de televisión y los contextos de recepción, que sobre el público cinematográfico o las salas de cine en la Argentina. Por el contrario, se percibe la ausencia de investigación y crítica sobre algunas figuras y programas relevantes de la producción televisiva. La elección de la categoría de género para el análisis del discurso televisivo opacó el análisis de algunos aportes singulares. Inclusive, cuando algunos directores de cine incursionaron en televisión, se han pensado estas trayectorias como “necesidad” o “límite” –“se vio obligado a hacer televisión por razones económicas”- que como un desafío estético específico. En el mismo sentido, la primacía de la investigación en base a géneros –telenovela, noticiero, reality show, etc.- no sólo no cuestionó un esquema que venía dado por la grilla de programación televisiva y que muchas veces reprodujo reflexiones ideadas para otros medios, sino que obturó la posibilidad de pensar la especificidad u originalidad de la televisión. En este sentido, vale la pena destacar la originalidad de la reflexión de Eliseo Verón sobre el cuerpo de las imágenes televisivas y los aportes de Mario Carlón sobre el directo televisivo (*De lo cinematográfico a lo televisivo. Metatelevisión, lenguaje y temporalidad*, 2006) que retoman una intuición temprana de Umberto Eco sobre la importancia del dispositivo del directo en televisión. Sin embargo, la carencia de mayor trabajo empírico sobre la televisión argentina no permite, por momentos, distinguir reflexiones teóricas de interpretaciones específicas. De allí que muchas reflexiones de Verón están basadas en un caso histórico completamente distinto –la televisión francesa- y resulta difícil trasladar algunas de sus conclusiones a la televisión argentina.

Los estudios sobre televisión en el país se encuentran en una coyuntura de transformación impuesta, en buena medida, por el cambio de ciclo histórico del medio. El cambio puede resultar un desafío para inaugurar miradas que hasta el momento han estado ausentes o han sido marginales. La relación con el video arte, las huellas de las transformaciones técnicas que se han producido y se anuncian para los próximos años, la reconfiguración del público y el

desplazamiento de la política hacia otros escenarios mediáticos son sólo algunos de los tópicos que se presentan en el horizonte. Desde el ámbito de la investigación quedan al menos dos zonas pendientes para que el trabajo sobre televisión cobre nueva vitalidad: el acceso público a los archivos de los canales de televisión, sin los cuales cualquier voluntarismo encuentra límites estrechos, y el establecimiento de algunos consensos teóricos acerca de algo en apariencia tan sencillo como qué entendemos por televisión.

Nota de la autora

Mirta Varela es Doctora en Letras – UBA. Sede de trabajo: Instituto de Investigaciones Gino Germani / CONICET-UBA. Investigación en curso: Dirige dos proyectos: uno sobre “La representación de las masas en la televisión argentina 1951-2001” (ANPCYT) y otro sobre “Medios y Sociedad: problemas de historiografía y archivo” (UBACYT). email: mirtav@yahoo.com

Es Profesora Titular de Historia de los Medios en esa misma Facultad. Ha realizado estancias de investigación en la Universidad de Paris VIII (2005-2007) y fue Profesora visitante en la Universidad Libre de Berlín donde obtuvo una beca de la Fundación Alexander von Humboldt (2008). Sus publicaciones incluyen los siguientes libros: *La televisión criolla. Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la Luna 1951-1969* (Edhasa, 2005), *Audiencias, cultura y poder. Estudios sobre televisión*, en colaboración con Alejandro Grimson (Eudeba, 1999), y *Los hombres Ilustres de Billiken. Héroe en los medios y en la escuela* (Colihue, 1994). Algunos de sus artículos se han traducido al inglés, francés, alemán, portugués e italiano.