

François Jost

Paris III, Sorbonne Nouvelle, Francia

Traducción: María Magdalena Uzín

¿Qué significa hablar de “realidad” para televisión?

What does it mean to talk about
“reality” television?

Resumen

Una de las tesis del sistema conceptual que elaboro desde hace unos quince años para analizar la televisión es que todos los géneros televisivos pueden ser interpretados en función de tres mundos: el mundo real, el mundo ficcional y el mundo lúdico [Jost, 1999] (2007). Si los dos últimos, los más difíciles de definir, han suscitado sólo algunas observaciones de fondo, el primero, en cambio, en apariencia el más evidente, lleva a veces a incomprendimientos de parte de mis oyentes o lectores. Una de ellas es recurrente, la que manifiesta, en el mejor de los casos, una posición filosófica perfectamente identificable y, en el peor, un desconocimiento del cuestionamiento filosófico. En esencia, la crítica que se me hace es ésta: usted dice que ciertos géneros están anclados en el mundo real o en la realidad, pero la realidad no existe, varía según los puntos de vista. Tomando la objeción en serio, este artículo se propondrá responder la pregunta planteada en su título en dos partes: una intentará definir cómo hay que plantear la cuestión de la realidad para la televisión; la segunda apunta a delimitar lo que significan, para la televisión y los profesionales de este medio, las promesas de las distintas actitudes frente al mundo real.

Abstract

One of the theses of the conceptual system that I have been developing, for some fifteen years now, in order to analyze television, is that television genres can be interpreted on the basis of three worlds: the real world, the fictional world and the recreational world [Jost, 1999] (2007). While these last two, the most difficult to define, have given rise only to a few comments, on the contrary, the first one, the most evident in appearance, carried sometimes to misunderstandings on the part of my listeners or readers. A recurring one, expresses, in the best of cases, a philosophical position perfectly identifiable, and at worst, a lack of knowledge of the philosophical questioning. In essence, the criticism that they make is this: you say that certain genres are anchored in the real world or in reality, but reality does not exist, it varies according to points of view. Taking seriously this objection, this article propose to answer the question posed in its title in two parts: the first one, attempts to define how the question of reality should be posed as regards to television; the second, aims to define what it means, for television and tv professionals, the promises made by different attitudes regarding the real world.

Palabras Clave

Televisión

Géneros Televisivos

Representación
Televisiva

Keywords

Television

Television Genres

Representations
of TV

Lo que quiere decir realidad para la televisión

Una de las tesis del sistema conceptual que elaboro desde hace unos quince años para analizar la televisión es que todos los géneros televisivos pueden ser interpretados en función de tres mundos: el mundo real, el mundo ficcional y el mundo lúdico [Jost, 1999] (2007). Si los dos últimos, los más difíciles de definir, han suscitado sólo algunas observaciones de fondo, el primero, en cambio, en apariencia el más evidente, lleva a veces a incomprendiones de parte de mis oyentes o lectores. Una de ellas es recurrente, la que manifiesta, en el mejor de los casos, una posición filosófica perfectamente identificable y, en el peor, un desconocimiento del cuestionamiento filosófico. En esencia, la crítica que se me hace es ésta: usted dice que ciertos géneros están anclados en el mundo real o en la realidad, pero la realidad no existe, varía según los puntos de vista. Tomando la objeción en serio, este artículo se propondrá responder la pregunta planteada en su título en dos partes: una intentará definir cómo hay que plantear la cuestión de la realidad para la televisión; la segunda apunta a delimitar lo que significan, para la televisión y los profesionales de este medio, las promesas de las distintas actitudes frente al mundo real.

1. "La realidad que se observa depende de cómo se la mire", en inglés en el original. [N. de T.]

2. "Una realidad que consiste no en cosas sino en relaciones dentro de un sistema", en inglés en el original. [N. de T.]

3. "El mundo se realiza (en ambos sentidos de la palabra: se hace real y se comprende como tal) en el lenguaje", en inglés en el original. [N. de T.]

Retomemos pues la cuestión de la realidad donde la habíamos dejado, partiendo de los argumentos de un detractor de la idea de realidad, como John Hartley. He aquí el razonamiento que desarrolla en un texto ya antiguo, previo a lo que debe ser para él, *Reading the news* (Hartley 1992). Todo descansa en esta petición de principios: la realidad "is a human construct". ¿La prueba? Lo que dice la física del siglo XX: "the reality you observe depends on how you look at it" (*ibid.* 12)¹. Sin ninguna prudencia, el especialista en medios masivos aplica al mundo social lo que concierne al estudio de la materia y reduce la cuestión epistemológica de la interacción entre el instrumento de medición y la realidad medida a una simple cuestión de punto de vista. Recordemos, en efecto, que según el principio de incertidumbre de Heisenberg, es imposible medir simultáneamente la posición y la velocidad de un objeto cuántico, porque al iluminarlo para observarlo, se hace variar su velocidad... Si bien se puede aplicar este principio a las transformaciones que provoca la intromisión de una cámara en el mundo que ésta filma, no se podría, en cambio, sacar pura y simplemente como conclusión de ello un relativismo tal, una suerte de "cada cual con su realidad" pirandelliano, que invalidaría la existencia de la realidad, ni la idea de que sólo la relación es real ("a reality which consists not in things but in relationships within a system"²). Aún menos que "the world is realized (in both senses of the word—made real and understood as such—) in language" (*ibid.*, 13)³.

Un día el escritor francés Alain Robbe-Grillet, cuyas novelas pretendían deconstruir la realidad e incluso se desentendían de ella, fue víctima de un accidente de avión del que escapó milagrosamente. Los periodistas lo entrevistaron y uno de ellos se burló del Papa del *Nouveau Roman*, señalando que, por una vez, su relato era particularmente límpido, comprensible, lo que lo llevaba a dudar de su sinceridad como novelista. Umberto Eco salió entonces en defensa del escritor, proponiendo argumentos que podrían también oponerse a quienes fundan su razonamiento en la construcción de la realidad de las investigaciones de la física moderna. Esto dijo el semiólogo italiano: "Nadie, en efecto, puede pretender que un estudioso de geometría no euclidiana, al medir su propio cuarto para construir un armario, vaya a usar la geometría de Riemann". Y concluye: "La interpretación de un hecho que nos ocurre y al que debemos responder inmediatamente—o que debemos inmediatamente describir captándolo con la cámara de la televisión—es uno de los casos típicos en que las convenciones usuales siguen siendo aún las más oportunas" (Eco 1979: 220).

Aproximarse a la realidad que vehiculiza la televisión, que es ante todo una realidad reducida a lo visible –y, hay que insistir, una realidad que depende de la física mecánica– aplicándole un modelo de realidad resultante del modelo cuántico es un gran error epistemológico. Se puede desde luego oponer al modelo periodístico otras construcciones de la realidad provenientes de las ciencias económicas o sociales, pero este modelo proveniente del estudio de la materia es seguramente inadecuado. En segundo lugar, que las hipótesis explicativas de un mismo hecho se puedan multiplicar, no quiere decir que la realidad sea solamente una construcción del lenguaje, significa como mucho que la verdad es múltiple. Esta confusión entre realidad y verdad es constante. Pero, en ciertos casos, puede volverse chocante. Por ejemplo, cuando Baudrillard afirma, a propósito de la primera guerra de Irak, “la guerra del Golfo no ha tenido lugar”. Mirándolo bien, una afirmación tal pertenece a la misma lógica que la posición de Hartley: parte de la constatación de que la televisión no ha mostrado bien la Guerra y saca como consecuencia de ello que no ha tenido lugar; afirmación más fácil de sostener desde Saint-Germain-des-Prés, que bajo una lluvia de bombas. La confusión entre la mirada sobre el mundo y el mundo mismo se parece a aquella que Eco ha descubierto entre el espacio del relato novelesco y el espacio experimentado en la cotidianeidad.

Además del error epistemológico, los defensores de este constructivismo a toda costa, que autonomizan la actividad lingüística del mundo en el cual vivimos, parecen ser víctimas de un desconocimiento. No parecen ser conscientes del hecho de que reproducen en el interior del campo de los *medias studies* o de los *cultural studies* una posición tan vieja como la filosofía, anclada casi en los presocráticos, el *realismo*, y que esta posición tiene su antítesis desde que la filosofía existe, en el *idealismo*. Tenemos entonces, por una parte, los que siguiendo a Aristóteles hacen del ser una entidad independiente del conocimiento que se puede tener de él; por la otra, los que consideran, como Berkeley, que no existe más que lo que es percibido (*esse est percipi*). Podemos enfrentarnos hasta el infinito defendiendo una tesis o la otra, al punto de que pueden ser consideradas una antinomia a semejanza de esas cuatro antinomias de la Razón Pura que circunscriben, según Kant, el terreno donde los metafísicos se enfrentan vanamente en dominios que no conciernen al conocimiento (¿tiene el mundo un comienzo y un final? ¿somos libres o estamos determinados?, etc.). Como sabemos, el mismo Kant pone fin a este enfrentamiento mostrando que se pasa de la posibilidad del objeto a su existencia, de la geometría a la física, sometiéndolo su *realismo empírico* a un *idealismo trascendental*. Así no es contradictorio sostener finalmente que el mundo existe y que no puede transformarse en objeto de saber más que sometiéndose a los esquemas del pensamiento. Considerar que la realidad no existe porque está construida por el lenguaje no puede más que llevar a un idealismo cercano al solipsismo.

Para un filósofo de las ciencias como Karl Popper, “el realismo es una posición metafísica no demostrable, no refutable, pero que es necesaria para la metodología” (Robert culturel: 13), es “regulador”. Una cosa es saber lo que es la realidad, otra es hacer de ella la experiencia común. Para volver a mi punto de partida, a saber los *Medias Studies*, diría que el constructivismo puro confunde lo que se puede esperar del trabajo conceptual con la intuición primera de la realidad, que existe en todo ser humano sano de espíritu; y olvida también que existen otras maneras de concebir la realidad además del ángulo cognitivo: la realidad no es solamente objeto de conocimiento o de saber, es también objeto de nuestra aprehensión del mundo. Sin caer en un esquema psicoanalítico, que no es de mi incumbencia, no puedo olvidar que el sujeto humano está, para Freud, desgarrado entre el principio de placer y el principio de realidad y que, en

ese sentido, Lacan ha podido considerar que el aparato psíquico, del cual parten más o menos todos los que ven en el mundo una construcción, está estructurado en tres ejes: lo real, lo imaginario y lo simbólico y que, para el psicoanalista, lo que define lo real es menos su conocimiento que su irrupción en nuestra vida: “aquello con lo cual tropiezo”.

Más allá de la carencia de fundamento filosófico de los *Media Studies* o de su ignorancia (lo que viene a ser lo mismo), es necesario hacerles otra crítica, sin dudas aún más severa: la de desconocer el proceso semántico de la *referencia*. Decir que, para ser interpretados, ciertos documentos son remitidos al mundo real no significa ni que uno sepa lo que es el mundo real ni que exista sólo una percepción del mundo real. Es simplemente la descripción de un fenómeno sobre el cual están de acuerdo tanto los semiólogos de tradición saussureana como los semiólogos de tradición peirciana. Para estos últimos, entre los cuales me siento más a gusto, el signo o *representamen* remite a un objeto, real o imaginario, sin prejuzgar lo que es: la remisión no tiene valor de equivalencia. Al contrario, ya que sería desdeñar la ruptura semiótica, que funda la actividad misma del semiólogo. En términos semióticos, describiría entonces un reportaje de la siguiente manera: en tanto que *representamen*, remite a un objeto que es el acontecimiento contado o descrito y su *interpretante* es el mundo real (recuerdo que el interpretante es él mismo un signo, y no el intérprete). Esta operación de remisión se distingue de la de la ficción, donde el interpretante es un objeto mental. Entre la realidad y la ficción, como bien lo ha mostrado Searle (1982), no existe más que una diferencia de estatus lógico: los enunciados de realidad hacen referencia “en serio”, mientras que los enunciados de ficción “fingen” hacer referencia. Por otra parte, que los enunciados de realidad remitan al mundo real no dice nada de su conformidad con el mundo, eso significa solamente que, en tal caso, intentan ajustarse al mundo. La dirección de su ajuste va del mundo hacia el discurso. Sin la remisión al mundo real, las informaciones televisivas no se distinguirían de una novela o una telenovela. Ahora bien, identificar los primeros y los segundos nos lleva a una pura confusión intelectual: si miro los informativos es porque creo, o al menos porque tengo la esperanza de que se hable del mundo real, o si preferimos evitar este término, del mundo en el cual vivo, que no es el del sueño. ¿Significa eso por lo tanto que me dicen la verdad sobre este mundo? Ciertamente no. Me pueden mentir, tergiversar los hechos, omitirlos... eso no impide que me hablen de la única realidad que conozco, en la que estoy inmerso, y que me acerca, a pesar de los conflictos, a los otros hombres, simplemente porque es humana.

Cómo la ficción remite a lo real

Habiendo respondido enérgicamente a aquellos que asimilan la referencia al mundo real con una creencia en la verdad de ese mundo, o con una creencia en la conformidad de los documentos con ese mundo, podemos ir más lejos. Y, para equilibrar las críticas, me parece justo en este momento dirigirme una. La oposición entre mundo real y mundo ficcional hace pensar, como acabamos de ver, que existe una ruptura radical entre los dos y que el mundo ficcional no habla de la realidad. Esta vulgata es por otra parte comúnmente admitida en los usos sociales, que separan nítidamente los géneros de lo real –documentales, *reality shows*– y las ficciones, tanto en los programas de televisión como en los diversos festivales o exposiciones. De hecho, las cosas son un poco más complicadas puesto que la realidad parece inmiscuirse en la ficción de diversas maneras.

La primera es a nivel de la globalidad de la historia contada. Searle, una vez más, ha demostrado que, en toda novela, aún si su estatuto lógico la sitúa del lado del

enunciado de realidad fingida, existen enunciados que hacen realmente referencia al mundo, por ejemplo, "París es una ciudad de 3,5 millones de habitantes" o "las personas felices no tienen historia". Podemos ir más lejos: ciertas novelas, ciertas películas, o ciertas series, se basan en historias reales o se apoyan en la vida de su autor (las famosas "autoficciones"). ¿Hay que considerar entonces que se vuelcan enteramente del lado de las aseveraciones literales y serias, que hacen verdaderamente referencia al mundo? ¿Y cuál sería entonces su diferencia con los documentos anclados en el mundo real? La cuestión se plantea tanto más para las ficciones televisivas cuanto que ellas son a menudo grabadas en escenarios naturales y que, en ciertos casos, hacen intervenir, como ciertas *telenovelas*⁴, personas reales y no personajes. Para trazar una frontera entre la realidad y la ficción, no podríamos entonces permanecer en el nivel del enunciado, en el nivel de lo que éste representa o cuenta, ya que desde un punto de vista semántico no parece éste un factor discriminante. Si ficción y realidad se oponen aún cuando la historia es "verdadera" o algunos elementos hacen referencia a la realidad, es debido al sujeto de enunciación: las ficciones son actuadas por actores, por Yo-Orígenes ficticios y no por Yo-orígenes reales [cfr. Jost, 2001] (2004).

4. En español en el original. [N. de T.]

El segundo nivel que permite problematizar la relación de la ficción con la realidad es semiótico. Se refiere a la relación del signo con su objeto. En lugar de considerar que el objeto del cual la imagen es un signo es el *motivo*, es decir el mundo, debemos operar un giro copernicano, y considerar que este objeto es el sujeto de la enunciación que está en el origen de la imagen, y que designo con el nombre genérico de *filmeur*. Lo propio del cine de ficción es reorganizar el mundo para la cámara, construir lo profilmico, como dicen los filmólogos, es decir una organización del espacio construido. A la inversa, se supone que el documentalista no captura más que un mundo afilmico, es decir un mundo que existe o que existiría sin la cámara incluso si no se lo filmara. En este sentido, podemos sostener que el cine de ficción es esencialmente *icónico*, contrariamente al fotoperiodismo, por ejemplo, que vale por la huella del mundo que capta, de la cuales es el *índice*. Esta concepción de la ficción como ícono, es decir, para Peirce, como signo por excelencia, explica que la estética hollywoodense clásica conlleve una mirada desencarnada sobre el mundo, en la cual la presencia del camarógrafo está totalmente oculta.

Por el contrario, desde que Lars von Trier y su *Dogma 95* han propuesto una nueva estética que encontramos tanto en recientes producciones hollywoodenses como *Cloverfield* (Reeves, 2008) o *Quarantine* (Dowdle, 2008), como en films hechos por medio de teléfonos celulares, lo que importa hoy, es hacer sentir al espectador que la imagen ha sido captada por un cuerpo, por un ser humano comprometido con la realidad que filma y que, lejos de borrarse, muestra su subjetividad, su punto de vista, su visión. Al mismo tiempo, la realidad se introduce en el documento no por el estatuto lógico de la historia contada, sino una vez más por su yo-origen. Sin embargo, así como la referencia a la realidad de las informaciones no se identifica con la verdad, esta huella de lo real puede ser falsa o más exactamente *fingida*. Poco importa: incluso allí, la realidad es un interpretante de las imágenes. Hoy, esta manera de filmar se ha convertido en una especie de pasaje obligatorio de la credibilidad de las ficciones estadounidenses y de todas sus imitaciones.

Para responder a la crítica que me he dirigido, precisaré entonces lo que hay que entender por la oposición entre mundo real y mundo ficticio. Lo que diferencia a ambos mundos es, primero, por supuesto, la diferencia de estatuto del referente, lógicamente existente en el caso del mundo real, simplemente posible en el caso del mundo ficticio; en segundo lugar, el estatuto del sujeto de la enunciación

(real o ficticio); finalmente, la oposición entre lo verdadero y lo verosímil, esto último obedeciendo a una coherencia interna que el mundo no está obligado a tener. Si yo postulo como frontera al sujeto de la enunciación y no al objeto de la representación o al enunciado, podría evidentemente diferenciar las ficciones por las diferentes actitudes que su funcionamiento global y su intriga denotan.

En cuanto al mundo lúdico, sería perjudicial hacer de él un mundo completamente separado del mundo real. Lo que nos divierte en la cámara oculta es que mezcla el mundo preparado de la ficción, el mundo profílmico, y el fílmico. Todos los gags en este género se basan en el hecho de que el espectador ve la preparación de una trampa que aquél que va a enfrentarse a ella toma por un momento como realidad: el ejemplo que me viene a la mente proviene de Lituania, donde escribo este texto: una dentista se mancha la blusa, se la quita para cambiarse y revela sus pechos al paciente en el sillón, bajo el torno, el que no sale de su asombro. La primera es evidentemente una actriz, un yo-origen ficticio, el otro no, y es de este *quid pro quo* que nos reímos.

Del mundo de la realidad al mundo ficticio pasando por el mundo lúdico, la realidad es una especie de horizonte siempre presente, pero cuyo estatuto cambia: de referente o de objeto necesario para la interpretación se desliza al estatuto de modelo o de índice para la ficción y al de ingrediente necesario para el juego.

Las promesas de realidad de los géneros

Estas últimas observaciones son ciertamente muy rápidas y merecerían verdaderos desarrollos. En el marco limitado de este artículo, me atenderé al mundo real e intentaré describir las diferentes promesas que puede hacer un programa que apunta a la realidad como, digamos, blanco principal. No me interesaré más que en las formas del relato que recurren a la vez a imágenes y a palabras, dejando de lado las que usan solamente palabras (como los testimonios de ciertos *talk-shows*).

5. En el sentido que le da Oswald Ducrot: los enunciadores son "esos seres que se supone que se expresan a través de la enunciación, sin que les atribuyamos por lo tanto palabras precisas" (como cuando uno adopta un punto de vista que no es el suyo). (Ducrot 1984: 204)

Para comprender bien lo que sigue, es necesario tener presente la diferencia entre promesa ontológica y promesa pragmática. Para ciertos géneros, remitir a la realidad es una promesa constitutiva, en el sentido de que es una expectativa intrínsecamente ligada al género: si yo miro el noticiero televisivo, salvo que sea por un gusto particularmente "kitsch", es para informarme sobre el mundo en el cual vivo. Esto no es por el contrario, lógicamente, lo propio de una ficción: una ficción, aunque siempre tome prestados elementos de la realidad —que la parasite, como dice Eco— puede inventar un mundo diegético sin relación inmediata con el nuestro (éste es el caso de la ciencia ficción). Estos diferentes horizontes de expectativa ligados a la naturaleza misma del género son su promesa ontológica. Sin embargo los canales pueden muy bien presentar como "documentales" programas que son en realidad ficciones (es el caso global del docu-ficción): esta atribución de una etiqueta a una emisión dada, sea por intervenciones de los productores en la prensa, sea por los avances, es lo que llamo una promesa pragmática. El acto de nominación intenta en este caso pesar sobre el uso de un programa por sus telespectadores. Cada una de estas promesas se basa en una relación del documento más o menos próxima o más o menos fiel con la realidad, la que se define a su vez por la construcción de un *enunciador* y por una figura antropomorfa que se asocia con él. Entiendo por *enunciador* aquí, no al locutor, el que es responsable de la enunciación, sino aquél cuyo punto de vista uno adopta⁵.

La primera promesa es la *restitución*. Esta se basa esencialmente en la naturaleza del dispositivo técnico, y en primer lugar, en la transmisión en directo, que estaría ontológicamente ligada a la realidad por razones semióticas: porque guarda una huella de lo real. El enunciador construido es, en este caso, la realidad misma. Allí se expresa a la perfección el famoso *topos* de "la imagen que habla por sí misma", que no necesita comentarios, *topos* que está vehiculizado mucho más allá del medio periodístico. Ya sea que pensemos en las cámaras de vigilancia, sobre la base de las cuales se puede arrestar a un ladrón en un supermercado, o al arbitraje electrónico, que ahora tiene fuerza de ley en ciertas competencias. De hecho, su fuerza reposa sobre dos argumentos implícitos: la anulación de la subjetividad humana, reemplazada por la objetividad... del objetivo, y así pues, finalmente, la anulación de la mirada. No es la menor paradoja que esta anulación de la mirada pase justamente por lo que los anglosajones denominan "*watching cameras*". Para vigilar sin mirar, es necesario por supuesto hacer olvidar el origen humano y hacer como si las cámaras estuvieran dissociadas del ojo. Este es el caso, por supuesto, de las cámaras automáticas. Si la telerealidad ha podido convencer al público, por un momento al menos, de que ella era más real que cualquier otro género anterior, es porque ofrece a la mirada de los espectadores estas cámaras de cabeza rastreadora en los departamentos de *Big Brother* sin sugerir nunca al ser humano que las dirige o que mira sus imágenes, lo que ningún noticiero televisivo puede hacer, claro está, ya que no puede señalar por adelantado el terreno de los acontecimientos. El dispositivo está además apuntalado por la certeza repetida insistentemente de que los participantes *olvidan la cámara*.

La versión periodística de esta realidad dissociada del ojo es la cámara oculta, que comienza a florecer en los programas informativos. Escondida en un bolso, la cámara pasa imágenes ligadas al cuerpo del periodista que explora el mundo, pero él no las ve. Esta anulación de la mirada aparece, en el medio profesional, como el summum de la objetividad, puesto que la cámara toma sola las imágenes y las personas filmadas no saben que son filmadas. La promesa ontológica de este género es, ni más ni menos, que la imagen es una prueba. Este procedimiento —que estaba en el corazón de una emisión producida por la agencia CAPA y difundida por France 2, *Los Infiltrados*— pretende generalmente sacar a la luz una realidad oculta (por ejemplo, las miserables condiciones de los alojados en un hogar de ancianos). ¿Qué valor tiene esta promesa de realidad? O, en otros términos, ¿en qué se convierte la realidad en este caso? Una apariencia sensible. Un fenómeno. Una reducción a lo visible.

Sería precipitado creer que la promesa pragmática de restitución no concierne más que a los géneros que uno relaciona por comodidad a la televisión de lo real. La cámara invisible, la cámara oculta o el "*candid eye*" (un ojo sin subjetividad) es desde hace decenios el entretenimiento televisivo por excelencia —antes de convertirse en el entretenimiento privilegiado de los usuarios de aviones—. Incluso allí, el éxito de la promesa se basa en la creencia del telespectador de que las imágenes no han sufrido ningún tratamiento a posteriori. Sin embargo, por medio de la promesa pragmática, la restitución puede incluso extender su territorio. Daré un solo ejemplo. El film televisivo francés (pero coproducido con la cadena Discovery) *La Odisea de la especie*, presentado al público como "docuficción". Esta emisión reconstruye, poniendo en escena actores hábilmente caracterizados y gracias a numerosos trucos, la historia de la evolución que lleva al *homo sapiens*. Aunque el término de "ficción" figura en la etiqueta genérica, los productores no vacilan en responder afirmativamente a aquellos que les preguntan si sus hijos pueden utilizar este film como fuente de conocimiento: todo está etiquetado como "verdadero". No se trata entonces de pedirle al espectador que crea, sino que aprenda. Ahora bien, se trata de una realidad

preparada, actuada, con atajos imaginados por un guión que el paleontólogo Coppens mismo reconoce haber tachado a veces con gruesos trazos rojos. Pero, ante todo se trata de un relato interpretado por actores, por Yo-Orígenes ficticios. He aquí el único Rubicón infranqueable por los géneros de lo real: desde el momento en que apelan a actores, cualquiera sea la exactitud de los hechos contados, caen en la ficción. En la misma línea, los productores han llegado a presentar “docu-realidades”: uno de ellos mostraba jóvenes encerrados en un internado, viviendo supuestamente como alumnos de los años 50, como lo atestiguaban los informativos que entrecortaban esta pseudo realidad (*El internado de Chavagnes*, por M6). Mucho más frecuente todavía, muchos films históricos, docu-dramas o películas cuya publicidad afirma que provienen de historias verdaderas se presentan como restituciones, mientras que no son otra cosa que reconstituciones.

El segundo tipo de promesa es el *testimonio*. En lugar de pretender la objetividad de la indicialidad pura, en lugar de resaltar la capacidad de la cámara de “embalsamar el mundo”, como decía Bazin, el periodista aparece como tal y se presenta como un *testigo ocular*, testigo cuya fuerza argumentativa se sostiene en esta simple frase: “Yo estaba allí”. A falta de imágenes, a falta de haber podido captar el acontecimiento en el momento en que se desarrollaba, el periodista recurre a la confianza que le otorgamos a aquel que ha visto. En el caso de la restitución, la verdad otorgada al reportaje derivaba de su naturaleza semiótica: la imagen electrónica era una impresión, un índice, tenía un lazo existencial con la realidad de donde obtenía su fuerza, de allí su promesa de autenticidad. Actualmente, el signo no reenvía más a un objeto que sería el mundo, el enunciador es un sujeto humano, que está ligado al mundo por la mirada. El testimonio descansa aún más en un lazo existencial, pero esta vez no es maquinico, sino antropoide: la realidad no se basa más en lo visible, sino en la sinceridad y la interioridad de una memoria que ha registrado los hechos. Así mismo, no pretende ser una simple duplicación del mundo sensible, sino una puesta en orden de la realidad por un ser dotado de mirada. En este sentido, el relato de testimonio, porque pertenece al orden de la explicación como todo relato, como bien lo ha mostrado Ricoeur, parte de la orilla de lo sensible para atracar en la de lo inteligible.

Tercer caso de figura: la *reconstitución*. Existen muchas clases de reconstituciones, cuyas diferencias descansan, por una parte, en los objetos a los cuales remiten, en su grado de abstracción, y por otra parte, en su lugar entre lo sensible y lo inteligible.

Hay que notar primero, que en tanto tal, la reconstitución es una manera de imitar lo real que no ha nacido con la televisión sino con la policía. Para dilucidar un crimen, para comprender cómo ha sido cometido, se hace actuar de nuevo al presunto culpable sus gestos en la escena del crimen, esperando que surja la verdad, como una especie de lapsus, o al contrario, que aparezcan contradicciones entre las confesiones y la realidad. Es más o menos con la misma finalidad que aparecen en los *reality shows*, a comienzos de los años 90, los *psicodramas*. En *L'Amour en danger (El amor en peligro)* (1991-1993), por ejemplo, se pide a una pareja en crisis que actúe su propia vida para las cámaras. Esta vez, se le ordena al personaje anónimo actuar en el estudio escenas de su intimidad. Dramatizadas por el dispositivo, estas personas comunes se prestan de buen grado al ejercicio. Cada uno pone cara de actuar naturalmente y finge olvidar que está bajo el fuego del objetivo. Es el reino de lo que llamo *fungimiento*. La pareja *finje* revivir escenas de su intimidad, de hacer como si no hubiera cámara. A pedido de la psicoanalista, representan, por ejemplo, en un espacio reservado del estudio, una disputa recurrente (“¿Dónde dejaste el dentífrico?”). Estos “psicodramas”,

sometidos al ojo experto de aquélla, a pesar de su aparente simulación, descansan en la idea de que representando una escena cotidiana, la pareja nos va a revelar una parte de verdad. Aquí, el ejercicio ya no apunta más a la realidad en su apariencia sensible, sino a la realidad de los comportamientos, que pueden aparecer, al menos según los productores, tanto en un estudio como en el baño. Simplemente porque reconstruyendo los comportamientos, se muestran el alma y una realidad psíquica, que son las supuestas enunciadoras de la escena. Evidentemente, como todos los fingimientos, como todas las acciones que se toman por verdaderas, estas reconstrucciones son eminentemente discutibles. No son más que promesas, hay que recordarlo.

La reconstitución pertenece también al universo de las pruebas periodísticas. En la medida en que el periodista llega siempre después de los hechos, los noticieros o los programas periodísticos recurren frecuentemente a ellas. A lo que apunta este modo de aproximación a lo real, es a la reconstrucción de una *causalidad*. No se trata solamente de mostrar, como en la restitución, sino de explicar el encadenamiento de los hechos. Para lograrlo, el periodista puede abordarlos de dos maneras, que son correlativas a dos puntos de vista diferentes sobre la realidad reconstruida:

- La primera intenta reconstituir el encadenamiento de los hechos recurriendo a archivos y enlazándolos por una voz *over*, que "consolida" los fragmentos, que introduce una lógica allí donde, sin ella, el montaje no sería más que una simple sucesión de momentos. Es la forma de proceder de ciertos documentales sobre un período de la historia o sobre una de sus grandes figuras. Del lado de los noticieros, esta reconstrucción de la causalidad se hace a menudo con ayuda de imágenes de síntesis, que muestran cómo el acontecimiento, a menudo un accidente, se ha producido. Va de suyo que en los dos casos, esta mirada retrospectiva supone un saber e incluso una omnisciencia. El periodista se construye como un *historiador* que tiene certidumbres. En el primer caso, los archivos cumplen el papel de prueba de las palabras sostenidas por la voz; en el segundo, la visualización de los acontecimientos por imágenes de síntesis suponen que uno ha planteado una hipótesis sobre la causalidad de los hechos en detrimento de todas las otras. ¿Cómo mostrar la muerte de Diana en el túnel del puente del Alma sin decidir por ejemplo si el accidente se ha debido a las motos de los paparazzi que la perseguían o a la ebriedad de su chofer?⁶. Este modo de reconstitución plantea a la vez el acontecimiento como cumplido y arroja sobre él una mirada de focalización espectral, es decir una mirada por la cual sabemos más que los actores mismos del acontecimiento o del drama.
- A esta manera de hacer se opone otra, que consiste por el contrario en reconstruir la mirada de uno de los actores de la realidad y, por lo tanto, en mostrárnosla a través de su vivencia. Es el caso por ejemplo, bastante recurrente, en que se ha producido una agresión o una violación en un tren de las afueras y en el que, para hacernos sentir la situación, el periodista recorre el vagón con la cámara al hombro, como si fuera él mismo el agresor. Esta reconstrucción por ocularización interna primaria, que pasa por la construcción de un personaje, se vuelca hacia la ficción por el solo hecho de que la imagen no traduce la visión de un periodista en la realidad, sino la de una instancia cuya mirada por definición no puedo y no quiero compartir. Este es entonces para mí un límite que no hay que atravesar: cuando hay construcción de una mirada diferente de la del periodista, caemos, ya lo he dicho, en la ficción.

6. Este ejemplo palpable es, de hecho, anacrónico, ya que la AFP ha introducido las imágenes de síntesis después de este acontecimiento.

Estas tres aproximaciones a la realidad –restitución, testimonio, y reconstitución– no son, lo subrayo, más que promesas, y le corresponde al semiólogo o al analista de la televisión confrontar al programa con este acto de promesa. Sin extenderme en este recorrido que ya he desarrollado en otra parte, me limitaré a dos observaciones para sugerir en qué sentido se debe proseguir.

Primero, sobre la restitución. Antes que lanzarse a discursos a priori sobre lo que es la realidad en la era de la física cuántica, es mucho mejor juzgar la promesa teniendo en cuenta la realidad del rodaje y el producto terminado. Desde este punto de vista, no se puede poner en la misma bolsa las imágenes tomadas por una cámara de vigilancia o una cámara oculta y una escena doméstica filmada para *Confesiones Intimas*. Puesto que es innegable que, si los primeros son un punto de vista sobre la realidad, seleccionada y recortada, no son menos la impronta de lo visible, mientras que las segundas, por una vez, son sometidas a un pseudo principio de Heisenberg, ya que queriendo captar la realidad, se la modifica. Desde luego, la promesa de restitución no se sostiene y es mejor hablar de *fingimiento* fílmico.

Luego, la reconstitución. Tampoco se puede tratar de igual manera la pretensión de un periodista de reconstruir la causalidad, a la manera del historiador, y el hecho de reconstituirla construyendo una mirada o, peor aún, pidiéndole a un actor que interprete un acontecimiento supuestamente tomado de lo real, como lo hace *Casos Reais* en Brasil. ¿Qué vemos en esta emisión difundida a las 10:30 hs de la mañana? Pequeños clips que muestran a personas que se sienten mal, que tienen malestares en la cabeza, en el vientre, o que están nerviosas sin explicación; son “*simulações basada em fatos reais*” (simulaciones basadas en hechos reales), como lo indica una acotación escrita. Y por lo tanto, el espectador se equivocaría si tomara a la ligera estas historias interpretadas por actores que toman la apariencia de la realidad: ellas son la prueba, para los productores de la emisión, de que estas personas están poseídas por el demonio. Y el espectador que se encuentra en situaciones parecidas, es decir más o menos todo el mundo (¿a quién no le duele alguna vez la cabeza, o el vientre, o no se siente nervioso?), es invitado a liberarse de sus males llamando a la Iglesia del Reino de Dios. Tanto más cuanto que estas personas vienen a testimoniar que han sido salvadas por Jesús. Si *La Odisea de la especie* presentaba lo que es del orden del conocimiento en el modo de la ficción, *Casos Reais* hace como si las escenas actuadas por actores fueran la verdad. Ya no se trata de una imitación ficcional, sino más bien, una vez más, de *fingimiento* , que hace pasar reconstituciones como si fueran la realidad. Si Kant podía afirmar “Debo abolir el saber, a fin de obtener un lugar para la creencia”⁷, estas emisiones hacen lo contrario: ellas vuelcan lo que corresponde a la creencia (o a su reverso, la “*suspension of disbelief*”) en el campo del conocimiento.

7. Crítica de la Razón Pura, Prefacio a la segunda edición, PUF, coll. Quadrige, 1986, p. 24.

8. Serie de seis emisiones propuestas por Michel del Castillo. Paule, real. Claude Ventura, colab. Antoine Dulaure, difusión lunes 27 de junio de 1977 a las 21:55 hs.

Llego a la última promesa en cuanto a la realidad: la *invención* . Ella ha desaparecido de la televisión hoy en día. Una muy buena ilustración me la proporciona *Paule* , programa de los años 70, que pertenecía a un conjunto de seis emisiones tituladas *La saga de los franceses* , sin dudas por ironía hacia la *Saga de los Forsythe* que acababa de ser reemitida. El narrador cuenta una historia que descubre a medida que narra, o al menos hace como si así fuera⁸. He aquí el texto con el cual comienza:

Él escribe, es periodista o quizás novelista. Prepara un trabajo sobre el hospital, una serie de artículos, a menos que se trate de una novela. Ha elegido Beauvais, tal vez porque ha sido interno en el Liceo [...] O porque el nombre mismo de la villa evoca para él una cierta vida de provincia. O, quizás, por todas estas razones

a la vez. Descubre unos días más tarde que ella es religiosa. ¿Es por eso, por las pocas palabras intercambiadas, que regresa cada día al servicio? Mira vivir a Paula. *La inventa*. Su aproximación al hospital pasa por ella.⁹

9. En lo que sigue del análisis remitimos ya sea a las imágenes capturadas de la emisión, ya sea a su indexación temporal.

En lugar de restituir un trayecto rectilíneo, el comentario reconoce su incertidumbre, tanto sobre el mediador como sobre su método, es decir etimológicamente su recorrido [*chéminement*], como lo testimonia la profusión de modalizadores "tal vez", "a menos que", y las hipótesis "o...o...", "el azar de los encuentros". Se trata de una pedagogía de la sospecha, que deliberadamente pone el acento en la progresión, el proceso de la investigación, más que en su resultado. Hacemos el aprendizaje de lo que *hablar de lo real quiere decir*. En lugar de presentar el montaje que es la narración como un proceso de investigación cumplido, la investigación es presentada bajo el aspecto de estar en proceso de hacerse. Ella toma como objeto tanto la enunciación como su tema. La voz *over* se interroga sobre los implícitos de toda mediación verbal entre yo-orígenes reales: la *naturaleza del cuestionamiento periodístico* ("le plantea preguntas de periodista"); la *relación entrevistador / entrevistado* ("la manera que ella tiene de responder le impide plantearle otras preguntas más personales sobre la elección que ha hecho de su propia vida"); el *contexto de filmación* (placas indicando los días en que han sido captadas las imágenes). Más aún, es el lugar del mediador lo que está cuestionado, sin omitir nada de los métodos de captura de los datos (escucha el grabador), de las *dificultades de interpretación* ("una Paula que no corresponde necesariamente a la imagen que él tiene de ella"), del *rol del tiempo en la comprensión de lo real* ("vuelve a pensar en lo que Paula le ha dicho en el café"), todo ello desembocando finalmente en una reflexión sobre *la función social del periodista* ("como siempre en esta etapa de su trabajo, experimenta ese sentimiento de libertad un poco inútil") y sobre la parte que juegan sus interpretaciones en la restitución de lo real. Paula, la enfermera que está en el centro del film, arroja una última duda sobre su objetividad: "¿Qué realidad ha reconstruido Ud. a través de sus fantasmas?", le pregunta, agregando un poco más tarde: "En las preguntas que Ud. me ha hecho, he podido decodificar ciertas representaciones sobre el hospital o la religiosa".

Se comprende: aunque habla innegablemente de una enfermera y nos enseña mucho sobre el hospital, este documento podría también llamarse la "Saga de los investigadores". Lo real es visto como una realidad subjetiva, inventada a partir de los fragmentos entrevistados del hospital. Es un testimonio de lucidez sobre lo que se puede esperar de la restitución de lo real, que no puede ser más que una representación, en todos los sentidos del término, y sobre la postura cognitiva que elige el mediador: en ese sentido, él piensa lo real, más que mostrarlo.

Sin embargo, también allí, habría que evaluar lo que queda de esta promesa en el programa. No importa que el narrador diga que inventa: tiene frente a él una realidad, y tiene problemas para dar cuenta de ella; pero él no crea los personajes ni el decorado, ni aún el mundo en el que ellos se desarrollan. En suma, es mucho menos ficcional de lo que él cree.

Del lado de la ficción, o más exactamente, del lado de las promesas pragmáticas que acompañan la presentación de las ficciones, se encontraría la misma oposición entre restitución e invención: las ficciones históricas que florecen hoy en día en el servicio público de televisión, como aquellas que se proponen la tarea de hablar de situaciones de nuestra cotidianeidad fundan su legitimidad sobre la idea de que son *documentos* con valor de verdad: pertenecen al grupo de obras en constante expansión que son las *ficciones naturalistas*. Por el contrario, las *ficciones abiertamente ficticias* no buscan disimular la artificialidad

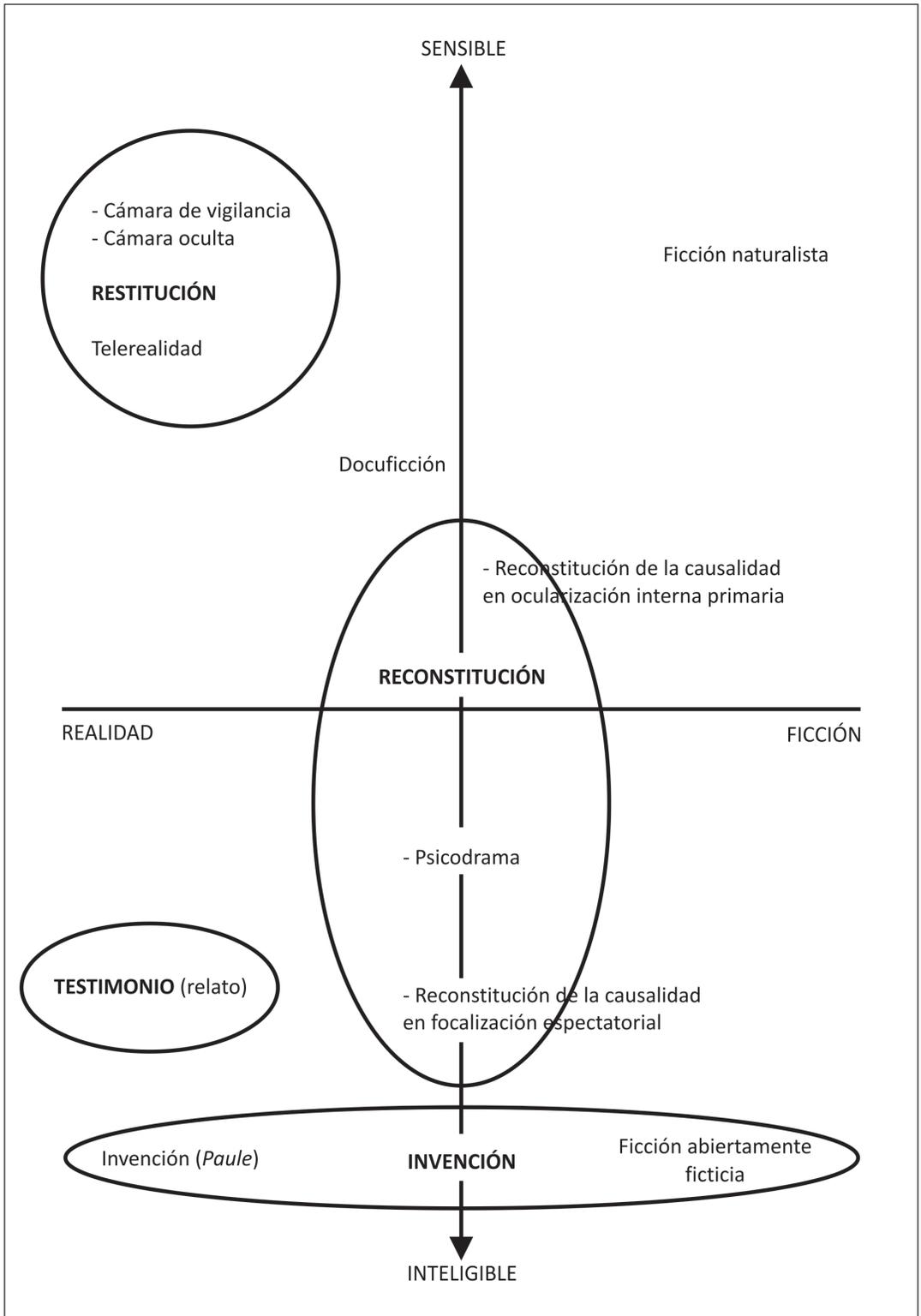
de su invención: desde el videoasta Jean-Christophe Averty y sus magníficas adaptaciones de *Ubu* o de *Impresiones de África*. No veo muchos ejemplos más, pero siempre podemos esperar...

Al término de este recorrido, vemos ya, espero, un poco más claro las múltiples maneras en que la televisión concibe la realidad. En primer lugar, hay que desechar la idea de que las promesas sobre la realidad están ontológicamente ligadas a la naturaleza de los mundos que sirven de interpretantes a los géneros. Ellas pueden igualmente tocar el mundo de la ficción. Ciertas ficciones pretenden *restituir* el mundo; ciertos reportajes prefieren imaginar que *inventan* lo real (*Paule*). Eso no impide que la oposición realidad-ficción sea el primer interpretante de los documentos audiovisuales. De un lado como del otro se hace referencia a dos tipos de mundo, que la historia de la filosofía nos ha enseñado a distinguir, el mundo sensible y el mundo inteligible. Estos dos ejes nos permiten describir la realidad a la que apuntan las promesas genéricas en el esquema de la página que sigue.

No voy a comentarlo en detalle, porque finalmente no hace más que esquematizar todo lo que acabo de decir. Me limitaré a algunas glosas suplementarias:

1. La restitución se opone a la reconstitución en la medida en que ella apunta primero a lo sensible mientras que la reconstitución supone una construcción inteligible más o menos fuerte, aún cuando ella emplea los medios del punto de vista interno, esto es, la ocularización interna primaria.
2. El psicodrama se presenta como una reconstitución que se sitúa más hacia lo inteligible que hacia lo sensible en la medida en que la realidad a la que apunta es invisible: es psicológica.
3. El testimonio, aunque se base fundamentalmente en una relación ocular con la realidad (sensible) va hacia lo inteligible en la medida en que usa el relato, que es siempre una explicación.
4. Las ficciones merecen un desarrollo específico. Todas suponen la construcción de un mundo mental, que se sitúa entonces del lado de lo inteligible. Pero algunas imitan el mundo, su decorado, sus personas; otras se sitúan deliberadamente en la invención de un mundo alejado del nuestro.

El peor de los errores epistemológicos acerca de la realidad es querer imponer su definición *a priori* e ir a buscar en los programas lo que uno había puesto allí. Para saber cómo la televisión trata la realidad, no hay otra vía que el análisis de los programas, que nos dicen sobre qué visión de la realidad se fundan. En este punto, la semiología alcanza la doble finalidad que Barthes le asignaba al estudio de las "mitologías": "una crítica ideológica que se apoya en el lenguaje de la cultura llamada de masas" y el "desmontaje semiológico de este lenguaje".



BIBLIOGRAFÍA

Ducrot, Oswald (1984), "Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation", *Le Dire et le Dit*, Minit, Paris.

Eco, Umberto (1979), *Obra Abierta*, Planeta-Agostini, Barcelona.

Hartley, John (1982), "Reading the news", en *Understanding news*, Methuen, Nueva York.

Jost, François (2001), *La télévision du quotidien. Entre réalité et fiction*, de Boeck Université & INA (2e éd. 2003), Bruselas y Paris.

Jost, François (1999), *Introduction à l'analyse de la télévision*, Ellipses (2º ed. 2004, 3º ed. 2007), Paris.

Searle, J.R. (1982), *Sens et expression*, Minit, Paris.

François Jost

François Jost es Profesor en Paris III, Sorbonne Nouvelle, donde enseña análisis de la televisión, narratología y semiótica. Dirige además el Laboratorio de Comunicación, Información y Medios en París III y es responsable del Centro de Estudios sobre la Imagen y el Sonido (CEISME) en esa universidad. Ha escrito numerosos libros sobre cine y televisión entre ellos *El ojo cámara* (1987), referencia obligada para cualquiera interesado en el lenguaje audiovisual, y *El relato cinematográfico* (en coautoría con Andre Gaudreault). Su trabajos sobre televisión, aún no traducidos al español, incluyen: *Un monde à notre image* (1993), *La Télévision du quotidien* (2001), *L'Empire du loft* (2002), *Realta/Finzione* (2003), *Comprendre la télévision* (2005), *Le Culte du banal* (2008). La traducción al español de este último está pronta a aparecer por Editorial Librería, Buenos Aires. En este número de Toma Uno, publicamos un artículo inédito en español que resume una pequeña parte de su amplia reflexión sobre este medio.

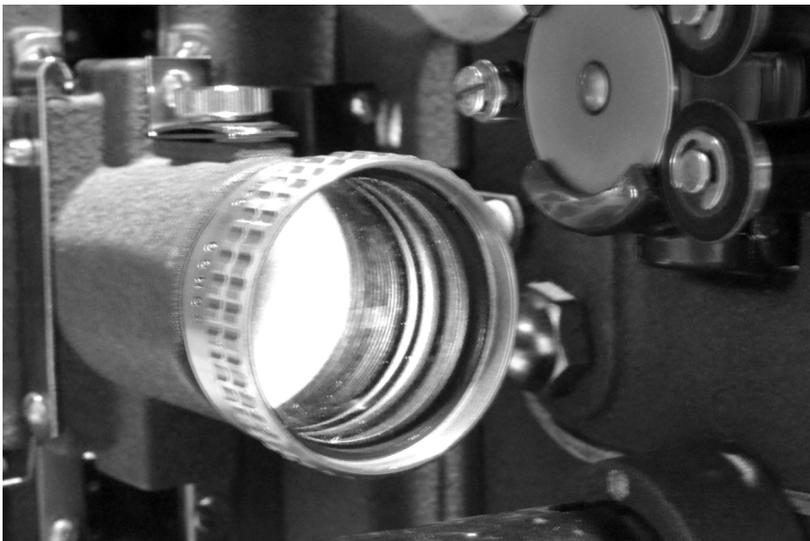
Este artículo fue publicado en francés en el primer número de la Revista *Télévision*, Ediciones de CNRS, 2010. Agradecemos al autor la autorización para traducirlo y publicarlo en este número de Toma Uno.

Magdalena Uzín

María Magdalena Uzín es Licenciada en Letras y Magister en Sociosemiótica, por la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente se desempeña como Profesora Adjunta en la cátedra de Teoría Literaria de la Escuela de Letras y es investigadora del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, ambos de la UNC. Ha sido profesora invitada en el Centre Dona i Literatura de la Universitat de Barcelona. Desarrolla su trabajo de investigación en el campo de los estudios de género.



HACERCINE



FOTOGRAFÍA
Pablo Dagassan - UNC
pablodagassan@yahoo.com