



**HAL**  
open science

## Relato televisivo e imaginario social

Eliseo Veron

► **To cite this version:**

| Eliseo Veron. Relato televisivo e imaginario social. LENGUAjes, 1980, 5, pp.26-35. halshs-01484160

**HAL Id: halshs-01484160**

**<https://shs.hal.science/halshs-01484160>**

Submitted on 6 Mar 2017

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Relato televisivo e imaginario social

I

En el momento en que la disolución progresiva del positivismo del siglo XIX se entrelazaba con los primeros signos del pasaje a la sociedad "de masas" del XX, en ciertos textos (los de Frege y Peirce) se proponía un modelo del *sentido* que tenía la particularidad de ser un modelo en tres términos: "Zeichen" (signo), "Sinn" (sentido), "Bedeutung" (referencia), en Frege; "Sing" (signo), "Interpretant" (interpretante), "Object" (objeto), en Peirce. Con el ascenso irresistible de la lingüística, de un lado, y de la epistemología y la lógica neo-positivista, del otro, este modelo fue completamente borrado del campo de la reflexión sobre el sentido. Es cierto que Frege no fue olvidado en el desarrollo de los fundamentos de las matemáticas contemporáneas, y Peirce dejó sus huellas en las teorías del signo dominante en los países anglófonos (en la obra de Morris, Mead y muchos otros). Sin embargo, en el primer caso la influencia de Frege quedó confinada a un dominio extremadamente técnico; en el segundo caso, fue la mediación del "Sinn" lo que se abandonó, y el recorrido Peirciano reemplazado por una visión empirista de la significación. En el campo de lo que más tarde sería la semiótica, en Europa, sobre todo, la inspiración lingüística impidió todo pensamiento ternario en la medida en que esta inspiración fue enteramente dominada por el imaginario saussuriano, irremediablemente binario. Lo esencial fue, entonces, abandonado, a saber, que tanto en Frege como en Peirce, ninguno de los tres térmi-

nos del modelo era "el referente" o "lo real" en sí.<sup>1</sup>

Esta evolución corresponde a importantes procesos de mutación de las sociedades industriales de Occidente y a una ideología "comunicacional" solidaria de la consolidación histórica de "las democracias de masas". El horizonte intelectual quedó así, durante largo tiempo, históricamente incapaz de hacerse la pregunta que las reflexiones de Frege y de Peirce habrían podido permitir: *¿Cómo se producen socialmente los sistemas de operación-representación que construyen "lo real"?*

Desde los escritos pioneros de Frege y Peirce, esta cuestión ha demorado casi un siglo en tomar forma en la superficie de la cultura. Su surgimiento no se debió a los avatares autónomos de la dinámica propia de los centros que, en Occidente, se dedican a forjar ideas devino posible, a mi parecer, gracias a las transformaciones de las sociedades industriales (que no se han detenido) y a sus consecuencias en el horizonte ideológico. Entre estas transformaciones, las que conciernen al desarrollo tecnológico de los lenguajes masivos han cumplido, se verá, un rol muy importante. La pregunta por *la construcción social de lo real* como proceso semiótico puede comenzar a hacerse porque, entre otras cosas, *el funcionamiento de la tecnología de los medios vuelve esta construcción cada vez más visible*. Tomemos por ejemplo el discurso de la "información", ya sea de un diario, de un semanario o de un noticioso. Lo que la sociedad llama *la actualidad*, no es otra cosa que ese espacio de enunciación donde las alternativas de la vuelta de Francia, una toma de rehenes, las últimas declaraciones de Brejnev, un nuevo trasplante de corazón y la muerte de un escritor conocido, se tejen misteriosamente en un lugar único, se entrelazan como resultado irresistible del poder metonímico que los presenta: esta realidad no es otra cosa que el discurso que la enuncia. *La conciencia de que el acontecimiento y su enunciación en los medios son una única y misma cosa, es cada vez más clara*.

El problema se perfila poco a poco y, por supuesto, de una manera todavía confusa. Las discusiones que se produjeron alrededor del poder de los medios, ya sea para denigrarlo o para exaltarlos, lo han considerado, en general, como poder de re-presentación, de re-producción, operante sobre los actores sociales, que desde fuera de los medios tendrían una relación con lo real representado por estos últimos. Toda la deontología de la prensa, por ejemplo, se ha constituido sobre la idea de la "objetividad" de la información:

1) El problema del modelo ternario es discutido en mi libro: *Production du sens*, Ed. Albatros, París.

como si existiera un *real* de la actualidad que los medios, retroactivamente, reproducen más o menos bien. Por lo tanto, es cada vez más evidente que los medios masivos no mistifican lo real, como algunos afirman, no lo deforman, ni siquiera lo reproducen: *lo producen*.

Si un análisis del discurso de la información nos lleva a hacer estar la distinción entre un "real en sí" y su "representación", distinción heredada de un mundo cultural pre-industrial, ¿qué decir de lo que se denomina, en el interior de los medios, la "ficción"? Lo que estoy tratando de afirmar es que *el noticioso es tan ficcional como una "serie" o un programa de variedades*. Tan "ficcional" o tan "real": no importa demasiado, porque el discurso de los medios está deconstruyendo, como se dice, la distinción misma.

Ahora bien, ciertas evidencias de esta deconstrucción radical son detectables precisamente en el dominio de lo que aún se llama "la ficción"; más exactamente, en ese género asombroso por su simplicidad e impresionante por su poder que es el *teleteatro*. Es necesario señalar, en seguida, que estas evidencias asociadas al teleteatro no son igualmente claras en todas partes. En mi opinión se hacen especialmente evidentes en América Latina. Uno podría preguntarse por qué se imponen de una manera relativamente más nítida en una zona que está atrasada en relación con el mundo industrialmente avanzado. En todo caso no creo que el funcionamiento específico del teleteatro en Latinoamérica derive de ese retraso propio del "subdesarrollo" como se ha sugerido a veces.<sup>2</sup> Todo lo contrario: lo que se muestra en ese funcionamiento va en el mismo sentido que muchas otras evidencias que son propias de sociedades llamadas post-industriales: *se trata del trabajo de producción de lo real que se da en el seno de los medios de comunicación masiva*.

## II

Desde el punto de vista del consumo, el teleteatro se ha convertido en el producto más importante de América Latina. Argentina, México y Venezuela son los productores principales de teateatros, que son exportados a todos los países hispanohablantes. Brasil, que hasta fines de los años sesenta había quedado un poco al margen del

2) Por ejemplo, por Antonio Pascuali, en *"El aparato singular"*, Caracas, 1967. Habla del teleteatro "largo y por episodios", como de un género que es el más importante en América Latina, pero que ha sido abandonado ya "desde hace diez años" en el resto del mundo. Citado por: María Colomina de Rivera, *El huésped alienante*, Caracas, Centro Audiovisual, 2ª Edición, (s.d.), p. 30.

"boom" del teleteatro ha superado ese retraso, y también allí el teleteatro se ha convertido en el acontecimiento crucial de la vida cultural en el plano del consumo masivo. Como los canales de televisión están en manos privadas (en la mayoría de estos países, existe un solo canal estatal, al lado de tres, cuatro y hasta cinco canales privados, según los casos, cubriendo el conjunto de cada país), la competencia entre canales, competencia feroz y enteramente dominada por el "rating", descansa cada vez más sobre el éxito de los teateatros. La evolución de Brasil es particularmente significativa: los teateatros tienden a concentrarse en el horario nocturno, entre 18,30 y 23 horas, siendo el más importante el que se difunde entre las 20 y las 21 horas (en el horario llamado "noble"). Por lo tanto el teateatro es cada vez menos un género dirigido a las amas de casa que están en sus hogares por la tarde; el objetivo es el grupo familiar en su conjunto. Así, el teateatro va acaparando el horario de máxima audiencia: en la zona de Río Grande, por ejemplo, entre las 20 y las 22 horas, más del 70% de los televisores está funcionando. El teateatro llega aún a alterar sensiblemente los promedios acumulados en varios años: en el momento en que se difundía uno de los teateatros que tuvo más éxito en Brasil (Hermanos Coraje), la audiencia alcanzaba el 80% de los aparatos existentes<sup>3</sup>.

En los países de habla española, el peso del teateatro se dejó sentir a lo largo de los años sesenta. En Venezuela, por ejemplo, ya en 1964, el 20% del tiempo de emisión de programas "en directo" era consagrado al teateatro, y en 1967, uno de los canales de Caracas le consagraba el 43% de ese tiempo<sup>4</sup>. A diferencia de lo que se llama teateatro en Francia, el teateatro latinoamericano se difunde de lunes a viernes y dura una media hora, a veces una hora, incluida la publicidad. Como ciertas "soap operas" en los Estados Unidos, hay teateatros que alcanzan fácilmente los 250 episodios.

Frente a un poder que se manifiesta de una manera tan brutal y que se ejerce sobre la mayoría de la población ignorando las diferencias de clase y los niveles de educación, rápidamente muchas voces se elevaron, entre los intelectuales, para denunciar la influencia de la industria privada sobre la cultura popular (a través del control de la publicidad y por lo tanto, de la producción de programas) y sus consecuencias: el contenido conformista, reiterativo, incluso pobre de los teateatros. Ahora bien, tocamos aquí un problema que no

3) João Rodolfo do Prato, *TV Quem vê quem*, Río de Janeiro, Librería El Dorado, Tijuca, 1973, p. 87.

4) A. Pascuali, *El aparato singular*, op. cit. Citado en María Colomina de Rivera, *El huésped alienante*, op. cit. p.30.

tengo la intención de abordar en este trabajo, aunque no niego su importancia en el contexto de cada coyuntura cultural y política nacional. La eterna querrela de los intelectuales con la "cultura masiva" a causa de su "bajo nivel" (desde el folletín del siglo XIX hasta el teleteatro de hoy) ha estado siempre contaminada (de una manera a la vez inextricable e inevitable) por criterios que reenvían a una *cultura de clase*.

Es raro encontrar una discusión sobre estos problemas en la que la denuncia del control que ejerce el poder sobre los medios no esté ligada a criterios de *gusto*, fatalmente marcados por la cultura burguesa. Sin desconocer la pertinencia de estas polémicas (antiguas como la sociedad industrial) en el contexto de una lucha ideológica sobre el plano de la cultura, quisiera simplemente ubicarme aquí en otro nivel. Pues no es *el contenido* del teleteatro lo que me parece interesante, ni siquiera su morfología o su estructura (en el sentido más amplio de estos términos). Lo que me parece esencial en el fenómeno del teleteatro (en su versión latinoamericana, al menos) es *el funcionamiento discursivo*, es decir, un sistema de relaciones entre una cierta economía discursiva y sus condiciones de producción y consumo. En este punto es donde creo reconocer, en el caso particular del teleteatro en América Latina, síntomas que dicen mucho sobre la naturaleza de los lenguajes masivos como lugar de eclosión de una cierta ideología pre-industrial de la "representación".

No me voy a ocupar aquí de la estructura del teleteatro latinoamericano. En todo caso, los elementos del esquema narrativo están, me atrevería a decir, "a flor de la imagen". La estructura es visible y además los autores son perfectamente conscientes de esto. Algunas disyunciones de base para definir los personajes (hombres/mujeres; ricos/pobres; buenos/malos), una o varias "pruebas" y la resolución final, definen el campo de cada historia. Por lo demás, los "ayudantes" y los "oponentes" se multiplican para estirar el relato el tiempo que sea necesario. No se trata, por supuesto, de juzgar estéticamente estas obras. Simplemente digo que es un análisis de la estructura narrativa aplicada al teleteatro latinoamericano probablemente no haría más que copiar su objeto, dejándolo de alguna manera intacto: lo que habría para describir es visible, y lo interesante no pertenece a la estructura.

### III

El esquema de trabajo que se está consolidando en los autores de

teleteatros ha sido descrito para el caso brasileño: "El autor, además del guión, debe ocuparse también del sonido y la imagen. Escribe los diálogos y sugiere el esquema visual: encuadre, decorado, movimiento de actores, además de establecer una comunicación directa con estos últimos. Pues el teleteatro es una obra abierta. Se escriben los dos primeros capítulos: los otros son elaborados según el desempeño de los actores, las reacciones del público y la censura"<sup>5</sup>. Aunque en detalle las modalidades del trabajo pueden variar de un país a otro, el nudo es siempre el mismo: el teleteatro no es una "obra" producida antes y ofrecida a continuación al consumo. En un comienzo, sólo esta estructura podría interesar a un semiólogo del relato. Se la llenará con el paso de las semanas, aún de los días, según la resonancia de la historia en el público. Es en el interior de esta relación que se establece entre el teleteatro y la sociedad que lo consume (incluyendo otros discursos sociales que circulan al mismo tiempo) que aparecen, en mi opinión, síntomas que merecen ser retenidos. No es inútil, ante todo, insistir sobre el aspecto de las reacciones del público: tenerlo en cuenta ha devenido una ley en la producción del teleteatro latinoamericano. Esta ley va mucho más allá del hecho de orientarse por el alza o la baja del rating: las reacciones del público alteran (a veces de una manera substancial) el desarrollo del relato. Un célebre teleteatro brasileño, *Beto Rockefeller*, presentaba un personaje poco convencional, una especie de anti-héroe, muy poco seguro de sí mismo, con una necesidad constante del reconocimiento de los otros y de éxito social. "Beto Rockefeller —opina un crítico— fue desenmascarado por la sociedad misma"<sup>6</sup>. Así, la respuesta del público tomó la forma de una frase pronunciada por uno de los personajes del teleteatro: "Beto, eres un mentiroso, un desvergonzado, estamos todos cansados de tí". Fue el último episodio, por supuesto.

Tenemos aquí un ejemplo, entre muchos otros, de la intervención del público en el desarrollo de la historia relatada. Esta intervención puede tomar otras formas, y pone en juego otros discursos sociales. Entonces las cosas se complican, pues es frecuente que lo que va a suceder en un episodio *sea anunciado la víspera en la primera edición de un diario popular, como si fuera una noticia de actualidad* (esto permite, por supuesto, "testear" la reacción posible del público). Ejemplo: un autor decide hacer morir a uno de los personajes. La reacción del público es tan negativa (llamadas telefónicas, declaraciones recogidas por los periodistas) que se ve obligado a retroce-

5) Mónica Rector, "A televisão e a telenovela", *Cultura*, Brasília 5 (18): 112-117, 1975, p. 112-13.

6) Jhannes L. G. van Tilburg, "Texto e contexto: o estereotipo na telenovela", *Revista de cultura Vozes*, 7:501-516, 1975, p.506.

der en su decisión y mantener al personaje en la historia. Curioso recorrido: los personajes de ficción invaden el discurso de la actualidad; el público reacciona y eso altera la ficción. A veces tales correcciones se hacen difíciles. La protagonista de un teleteatro muy largo muere al fin, y esto es muy mal recibido por el público. En este caso particular era imposible, en los límites de un verosímil que ya es bastante frágil, volverse atrás. Podría haber resucitado, pero esto estaría en contravención con las leyes del género (el teleteatro del que hablamos es realista). A pesar de todo, se encontró una solución: de pronto, se descubrió que la heroína muerta tenía una hermana melliza cuya existencia nadie conocía. En la continuación del teleteatro, sería interpretada por la misma actriz. ¿Una anécdota pintoresca? No lo creo. Es la ley del teleteatro latinoamericano romper la frontera entre la "realidad" y la "ficción".

El teleteatro "El Gavilán" describía un ambiente de delincuencia y prostitución, situado en un barrio de Caracas que se llama "El carpintero". Para escribirlo, el autor se inspiraba en hechos diversos publicados por la prensa, mezclando en estas historias a su personaje, el Gavilán. Resultado: el barrio "El carpintero", del que se decía "uno de los más tranquilos del distrito", se convirtió en un barrio de mala fama: los habitantes de otros barrios no se atrevían a aproximarse a la zona. Las asociaciones de vecinos de "El carpintero" se reunieron para considerar el grave problema que causó el teleteatro "El gavilán" a esta colectividad y protestar ante las autoridades públicas.<sup>7</sup> Este "flou" entre lo que pertenece al teleteatro y lo que pertenece a la realidad, la transferencia de uno a otra, ¿existe solamente en las cabezas de algunos espectadores ingenuos? No lo creo.

El teleteatro *Bandeira 2* relata, entre otras cosas, la competencia entre dos millonarios. Uno de ellos decide servirse de la protagonista (Noely) lanzándola como Reina de Motociclistas; lo hace a manera de respuesta frente al otro millonario que había lanzado como cantante de televisión a otra joven, Claudia Barroso. Ahora bien, la actriz que hacía el personaje de la cantante Claudia Barroso, se llamaba Claudia Barroso y cantaba en la televisión. La acción del teleteatro al que me refiero estaba situada en una pequeña ciudad, que como se suele decir, existe en realidad. El impacto del teleteatro permite un desenlace bastante curioso de la historia: el último episodio, que contaba el entierro de uno de los millonarios, se emitió "en directo" desde el cementerio de esta misma ciudad, con la entusiasta participación de numerosos habitantes que asistieron a los funerales.<sup>8</sup>

7) María Colomina de Rivera, *El huésped alienante*, cit. p. 32.

8) J. L. G. van Tilburg, *Op. cit.*, pág. 510.

El deslizamiento entre "realidad" y "ficción" no me parece ajeno a esta labilidad del teleteatro en relación con su propia resonancia en el público, resonancia que, bajo la forma de reacciones más o menos inmediatas, llega a alterar la continuidad de la narración. Estas reacciones expresan un cierto imaginario social, activado precisamente por el teleteatro. Pero este imaginario no es del orden de la ilusión: es el tejido significativo que estructura la vida social cotidiana de los actores sociales. La labilidad del teleteatro consiste en adherirse con fuerza a las formas de este imaginario, creando así un espacio de proyección masiva y poderosa.

Pero eso no es todo, ya que esta disponibilidad del teleteatro a la influencia de lo colectivo impone, a nivel de su producción, formas de trabajo particulares. El hecho de que, más allá de los primeros capítulos, la historia se escriba "a medida", la cantidad considerable de horas de emisión, según la longitud de la historia, las alteraciones de último momento (cuya necesidad siempre puede ser verificada), todo esto ha engendrado lentamente un nuevo tipo de trabajo actoral. Los actores, de hecho, no tienen tiempo casi de estudiar los libretos; en la práctica les es imposible ensayar. Los actores más populares comienzan a interpretar un nuevo teleteatro, tan pronto como el anterior se termina.

Entonces, este sistema productivo ha ocasionado una consecuencia que me parece decisiva: *en el teleteatro latinoamericano asistimos a la destrucción completa del universo clásico (teatral y aún cinematográfico) de la "representación", de la "interpretación"*. En efecto, en razón de las condiciones de trabajo que acabo de evocar, cada actor, cada actriz importante interpreta finalmente todos sus personajes más o menos de la misma forma. La "construcción" específica de una personalidad, el estudio de un personaje en el contexto de una historia también específica, no existen más. Resultado: el actor y la actriz de teleteatro gozan de una enorme popularidad en el género, *al fin de cuentas sólo interpretan su propio rol: a través de diferentes personajes, ellos interpretan su propia imagen de actores y actrices célebres de teateatros. El espesor "ficcional" de los personajes queda así completamente abolido.*

Es por eso que resulta cada vez más difícil distinguir entre el personaje de teleteatro, la personalidad "representada", por un lado, y el actor o la actriz en tanto que "persona real", ejerciendo la profesión de actor o actriz de televisión, por el otro. En un teleteatro brasileño que tuvo un éxito enorme (*Cavalo de Aço*), el principal personaje masculino (*Rodrigo*) se enamora de otra mujer (Jô). Aunque ésta era presentada como más atrayente y simpática que la otra,

la relación entre Rodrigo y Jò no fue jamás aceptada por el público, nunca pudo llegar a ser *verosímil*. La razón era que todo el mundo sabía que el actor que hacía de Rodrigo y la actriz que interpretaba a Miranda eran en la vida "privada" (¿real?) marido y mujer.<sup>9</sup> Ahora bien, no me parece una buena hipótesis suponer ingenuos a los telespectadores. Ellos saben, por supuesto, que un teleteatro es una "ficción". No es esta la cuestión. Si ellos no se privan de hacer intervenir, en su "lectura" de las relaciones contadas por el teleteatro, su conocimiento de una relación existente "afuera" entre dos de los actores, es porque la economía fundamental del teleteatro llama a una lectura de ese tipo; es porque la ley profunda del género implica la fusión persona-personaje.

En efecto, la labilidad del teleteatro concierne también a su capacidad de absorber inmediatamente datos "impuestos" de afuera, sin la menor dificultad y esta capacidad se ejerce frecuentemente sobre los actores-personajes. Si un actor cae enfermo (en la realidad) se dirá (en la ficción) que está efectivamente enfermo; esto explicará su desaparición durante un cierto número de episodios. Está de más decir que seguramente los diarios populares anunciarán la enfermedad, . . . ¿la del actor? ¿la del personaje?. Esto se ha hecho, también, en el caso de accidentes automovilísticos o viajes. En ocasión de un embarazo, previéndose que se volvería inevitablemente evidente en la pantalla chica, se modificó la historia, para incorporar a la narración, cuando llegara el momento, el hecho indudable de que la actriz estaba encinta.

Estas figuras sociales, los actores y las actrices famosas de teatros, atraviesan así una multitud de historias, cuya estructura permanece casi idéntica. Al mismo tiempo, aparecen en diarios y revistas populares, donde como ya he dicho, las peripecias de su vida real pueden ser anunciadas indiferentemente bajo los nombres de los personajes que están interpretando en tal o cual teleteatro, y las "ficticias" del teleteatro bajo los nombres de los artistas. La prensa tampoco se equivoca acerca de esto: estas figuras son de un modo indiscernible actores-personajes, teleteatro-vida del artista, realidad-ficción, al igual que la historia contada por el teleteatro es vivida como espacio de proyección, *a la vez ficcional y real*, de la red significativa de la vida cotidiana. Todo esto, por supuesto, no se puede separar del funcionamiento *del conjunto* del discurso televisivo. Pues estas figuras aparecen sobre la pantalla chica fuera del teleteatro, en una edición de noticioso, por ejemplo, o en un programa de variedades.

9) *Ibid*, p. 514.

Se diría que en ciertas ocasiones el discurso televisivo llega a explicitar abiertamente, para una operación privilegiada, su vocación de deconstructor de las categorías tradicionales de la representación. He aquí una de esas ocasiones: un actor y una actriz, ambos famosos en el género del teleteatro, van a casarse. ¿Qué hacer? La institución no podía dudar: se ha organizado (con un esfuerzo publicitario considerable), la transmisión del casamiento, en directo desde la Iglesia. Confieso que si se me preguntara *quiénes* se casan ese día, los actores o los personajes, no sabría muy bien *qué* responder. Tal vez la pregunta no tenga mucho sentido. Pero si continuamos pensando en términos de "género" y si persistimos en afirmar que el teleteatro es ficción comparemos con el noticioso que sería del orden de lo "real", de lo "no-ficcional" no se podría comprender lo que ha sucedido en esta emisión. Personalmente diría que ilustra bien un matrimonio del que somos testigos cada vez que nos instalamos delante del televisor: el que se realiza entre "realidad" y "ficción", entre "real" y "representado", entre la "actualidad" y el "teleteatro". Este matrimonio señala uno de los lugares donde, en este momento, la sociedad llamada "de consumo" está produciendo su "real".