

Retórica de la realidad en televisión



Virginia Guarinos

Universidad de Sevilla

Hace ahora tan sólo un año, en el pasado Simposio de la Asociación Española de Semiótica, presentaba una comunicación sobre el telespectador institucional que pretendía adivinar un espectador identificado a cada estilo de cadena televisiva. Hoy por hoy, aquellos rasgos definitorios de cada emisora parecen diluirse cada vez más hasta llegar, quizás en un futuro no demasiado lejano, a la homogeneidad.

Dicho proceso de homogeneización está sirviéndose sobre todo de un tipo de elementos, de signos, o combinación de signos, que si bien no pueden definir géneros, sí al menos retóricas. Me refiero a la retórica de la realidad. Aunque adopta distintas formas genéricas como el *magazine*, el debate, el reportaje o el documental, el *reality show* inunda todas nuestras pantallas y nuestras cadenas. Sin embargo, el cúmulo de contradicciones que se observan entre la presunta realidad y la retórica ficcional parte del mismo significado de *reality show*: mostrar la realidad, cuando lo que se hace no es mostrar sino contar; no existe, como se pretende hacer creer, *showing*, sino *telling*.

Títulos como *Luna rota*, *Código uno*, *Al filo de la ley*, *Misterios sin resolver*, *¿Quién sabe dónde?* muestran que todas las cadenas poseen al menos uno de estos espacios con plena justificación además, pues en los índices de audiencia de primeros de diciembre, cuando ya se supone que ha pasado el «boom» de estos espacios, todavía constituyen el 20 por ciento del éxito de audiencia, de los programas más vistos. De ellos, los que más nos interesan en relación a la retórica ficcional o de realidad son aquellos que incluyen recreaciones de sucesos en su intento de acercar el hecho mismo al espectador.

Dirigiéndose hacia ellos, se hace inevitable reflexionar y advertir que caminamos hacia un comportamiento contradictorio, en lo que a dar y en lo que a recibir se refiere. Estos programas no existirían sin la demanda de la audiencia. El espectador exige a la televisión inmediatez y verismo, le exige el suceso en casa. Y sin embargo, lo acepta, y más aún, lo disfruta completamente disfrazado, dramatizado y mediado por una narración que falsea necesariamente esa supuesta realidad. Hace unos años la demanda y la moda televisiva fue la retórica del directo. Recuerden la presencia indispensable de público en el plató, o alguna huella de él en forma de risas o aplausos de espectadores que nunca aparecían, los planos

de las zonas no habitables del plató, las cámaras, la espontaneidad, los errores de los presentadores, en definitiva, el desmontaje del interior de la casa televisiva como algo familiar y próximo. Al mismo tiempo en aquellos programas pretendidamente más directos se mostraban sin pudor las tomas falsas que evidenciaban un trabajo de montaje y postproducción. Queda claro, por tanto, que el pacto de ficción que realiza el telespectador con su emisor es mucho mayor que el que el espectador supone.

Ahora, superado el efecto de directo, se avanza un paso más hacia la proximidad y la inmediatez del mundo empírico en el interior de la televisión, algo que siempre ha tenido la radio y que ahora se le pide a la televisión porque la proximidad además de oír la hay que verla, aun a riesgo de saber que cuando no existen imágenes reales, se reconstruyen para nosotros. Continúa y aumenta, así, un grado más el pacto ficcional. Cuando hace unos años se empezó a hablar de que el hombre corría hacia la no experimentación del mundo sino a tomar contacto con él sólo a través de la simulación, quizás no pensábamos que fuera a suceder de esta forma tan poco futurista como la que vivimos en el presente. Quizás ese futuro ha llegado y no nos damos cuenta, pero cierto es que con esta actitud y esta ampliación del pacto de ficción lo que hacemos es no aceptar la simulación de la realidad sino simular cada uno la verificación de la realidad.

Efectivamente se tiende a anular barreras entre la realidad y la ficción, pero no en favor de la realidad, sino en favor de conceder un discurso ficcional a temas reales, dramatizando y espectacularizando la realidad. Los demarcadores pragmáticos entre realidad y ficción son prácticamente ilocalizables en el discurso. ¿Cuántas veces dejamos pasar unos segundos al encender el televisor hasta poder averiguar si lo que estamos sintonizando es un *teletfilm* de acción, una noticia de telediario o un reportaje de *reality show*? Digamos que la televisión, por su escasez de medios o de tiempo, ha reducido la ficción del cine¹ en sus *teletfilms*, la ha hecho más realista, mientras que la realidad aparece más reconstruida. En la tendencia a homogeneizar llegamos a suplantar la realidad con la ficción o suplantar la ficción con la realidad, incluso hasta el límite, en una especie de neonaturalismo, a veces pornográfico.

Esa retórica de la realidad aparece fundamentalmente en tres tipos de manifestaciones textuales diferentes: el reportaje, el docudrama y una forma de reportaje, digamos, docudramático, que empieza a contaminar algunas pequeñas noticias de telediarios, sobre todo las que se refieren a hechos relacionados con el amarillismo.

El reportaje dramatizado monta una puesta en escena que reconstruye un espacio, una víctima y un autor, y los desarrolla en una acción muda, sin diálogo, regida por una voz en *off* narradora, que en principio es la base de la narración, mientras que las imágenes funcio-

1 Puedo estar de acuerdo con las opiniones de González Requena cuando afirma que no hay "nada tan revelador, sin embargo, como este moderno cine de terror: *Psicosis*, *Alien*, *El exorcista*, *Los pájaros*, *Pesadilla en Elm Street*, *Twin Peaks*... Relatos todos ellos cuyo suspense se desplaza del plano narrativo (de la tensión en la demora de cierto suceso) al plano escópico (a la tensión en la demora de determinada imagen). Lo siniestro invade la imagen a la vez que el universo narrativo experimenta un proceso de descomposición, un resquebrajamiento de sus estructuras de verosimilitud..." ("El dispositivo televisivo", *Área 5*, n° 2, enero-abril, Madrid, 1993, p. 66). Sin embargo, creo que no se produce una pérdida de narratividad, sino todo lo contrario; las imágenes aparecen como necesidad escópica pero algo más: necesidad de incluir en el discurso televisual algo que, si no, no tendría cabida, porque no son noticias que puedan darse en televisión. Es, por un lado, satisfacer la inmediatez, la realidad, y de paso el deseo escópico, pues muchas veces es escasa la información visual que se da. En ese sentido lo único que se puede decir es que son narraciones diferentes las del sonido y las de la imagen, que la quiebra de la narratividad viene por ahí, no por el deseo de espectacularidad únicamente.

narían como soportes ilustrativos, cuerpo visual de esa narración por no contar con la presencia de esos personajes reales, por haber sido asesinados o violados, ni esos espacios, y ya sabemos que la televisión y la información puramente oral son enemigas. Si nos damos cuenta, en ellos se sigue un perfil muy familiar, el de la retórica puramente ficcional del Modelo de Representación Institucional de cine clásico. Igual que en cualquier pequeño *flash back* dentro del más puro estilo policíaco, de misterio o acción, una voz en *off*, que funciona como narrador heterodiegético, es el índice de neutralidad y de veracidad, el reportero eficaz no implicado en la acción que cuenta la verdad tal y como es y que, sin embargo, no escatima matices en el tono de su voz o en la música con que hace acompañar las imágenes. Como narración audiovisual, todo en ella es ficción, salvo el dato de que pueda haber sido real en algún momento de la historia en la que se basa. Deberíamos otorgarle exactamente el mismo crédito que a cualquier película de ficción de las que llevan la aclaración "basada en hechos reales". Nuestro índice de garantía de realidad está exclusivamente en el profesional que pone la voz y ni siquiera cuestionamos o verificamos en los créditos que pueda ser la misma persona o un locutor con una voz apropiada para el caso. No existen marcas formales de realidad, mucho menos de verdad, tan sólo existe el realismo de la puesta en escena. En ellos el espectador juega al pacto ficcional tal y como lo hace en las películas de reconstrucción de un hecho verídico. El problema está en que no siempre está muy claro que se trate de una puesta en escena y de actores profesionales, sobre todo cuando los escenarios son naturales, donde el conductor del programa tiene que explicar, pero sólo después de surtir el efecto del reportaje, que la timadora era una actriz o que el chico que tiraba perdigonazos no es el que se ve en la ventana porque en ese momento ya estaba en prisión. Se adelgazan todos los elementos ficcionales en aras del realismo.

Como dice Javier Maqua, "entre el documental y el cine de ficción hay una frontera aparentemente cruda pero donde se entablan siempre batallas capitales... Los ciudadanos de las películas argumentales tanto como los de las documentales, ven con malos ojos a los fuera de la ley que trabajan en la Tierra de Nadie"². Esto es lo que ocurre en los casos intermedios como el docudrama o el reportaje docudramático.

En ellos comienza el conflicto, en textos en los que la reconstrucción escénica es tan real: con escenarios naturales, sin reconstrucción aparente de decorados, sin maquillaje y sin destreza interpretativa de los actores-personajes, y con una deliberada simpleza visual que permita pensar en una no elaboración de elementos con fines profílmicos (utilizo el término fílmico no en el sentido cinematográfico sino de lenguaje narrativo audiovisual). Es lo que encontramos en la mayoría de los docudramas.

Ese disfraz o enmascaramiento deliberado no es más que una retórica de realidad a un hecho pretendidamente real pero que escribe una narración ficcional, puesto que la narrativización de la realidad siempre implica una ficción. Las calidades de esas imágenes ya indican que una cosa es la apariencia de espontaneidad y otra muy diferente la espontaneidad de una cámara desenfocada, mal encuadrada, o una cámara al hombro inestable más propia de la captación de la realidad de un suceso para telediaros, de reporteros de guerra o de política. Esa calidad de la imagen visual, está acompañada también por la calidad de la imagen auditiva aunque en ningún momento aparezcan los micrófonos, y sin embargo se nos

2 Javier Maqua, *El docudrama. Fronteras de la ficción*, Madrid, Cátedra, 1992, p.11.

ofrecen conversaciones de los personajes y más aún, sus propios pensamientos, lo cual es ya más grave.

Esta gravedad en la que ahora entramos nos habla de un borrado de huellas. Evidentemente cuando asistimos como espectadores a una película de ficción cuya narración está montada sobre la fórmula autobiográfica, encontramos elementos tales como el saber diegético de un sujeto de la enunciación que borra sus huellas delegando en uno de sus personajes, que no sólo tiene la capacidad de mostrarnos su vida, sus ambientes y acciones, sino que nos permite internarnos en él y dejarnos compartir sus pensamientos a través del monólogo interior manifestado en la voz off del propio personaje.

El sujeto de esa enunciación pasa inadvertida, como pasa inadvertida su labor de estar, de tener allí la cámara y de seleccionar y organizar la información que va a mostrar. Normalmente en el docudrama no se responde a preguntas y no aparece nunca la voz del redactor. Sólo encontramos el personaje y sus circunstancias. Recordemos que esto también corresponde a un tipo de film de ficción, precisamente de los más ficcionales: aquellos cuyo narrador es homodiegético. Nunca se rompe la ficción en el docudrama puesto que no existimos, ni una mirada a cámara, ni un discurso en el que se nos apele. Y nuestra credulidad y confianza llega a los límites de creer como verdad un discurso prefocalizado por alguien que no conocemos y que nunca se nos manifiesta en el texto más que delegando en un personaje que además pensamos que es real. Esta vez nos convencemos sólo por los escenarios naturales, la cámara simple y una naturalidad desmedida en las interpretaciones de los supuestos personajes. Ya no hay reportero, no hay autoridad televisiva con la que pactar. Ciertamente es amplia nuestra credulidad pues no se debe confiar en la aparente no interpretación de los actores. El programa *Inocente, inocente*, revela cómo personas de absoluta confianza, no profesionales pueden llegar a interpretar perfectamente y a engañar a personas que se conocen muy bien. Mientras que en *Inocente, inocente*, nosotros, telespectadores, jugamos de parte de los malos, desde el nivel superior de focalización, el del sujeto de la enunciación, nuestro papel como espectadores del docudrama es justamente el contrario. Sujeto de la enunciación y personaje siempre sabrán mucho más de lo que nos cuentan y encima quieren hacernos creer que no nos están contando sino que estamos asistiendo al hecho tal y como es, por eso no se nos ofrecen datos adicionales, "no hay deferencia alguna a la ignorancia o necesidades descriptivas del narratario"³.

En cualquier caso aunque los espacios representados sean los reales y la construcción del espacio visual sea tan limitada y natural como para que no resulte la cámara expresiva y pase por lo más realista posible, siempre encontraremos el problema de los tiempos, siempre no reales, tiempos sumarios, que delatan por supuesto la falsedad.

Con el tercer tipo, el reportaje⁴ docudramático, entramos en el mundo de la falsa función informativa. Ya no estamos sólo entre el informar ilustrado, claramente falso del primer tipo, ni estamos en el presenciar directo del docudrama. El terreno más peligroso es este intermedio del reportaje docudramático. Informar y narrar se mezclan peligrosamente. A pe-

3 Seymour Chatman, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus, 1990, p. 195.

4 Usamos el término «reportaje» y no «documental», siguiendo la distinción entre ambos tipos de discursos, dependiendo de la manipulación y ruptura de la linealidad de la posible historia en el discurso, siendo así abiertamente manipulado el reportaje mientras que el documental pretende permanecer en la asepsia de lo lineal y la captación directa de la realidad.

sar de parecer puramente informativo, en el reportaje docudramático existe la intencionalidad del narrador y por tanto no sólo se trata de verificar, sino también de trabajar las realidades para interesar y permanecer en el tiempo, dar perdurabilidad a la noticia, de lo que los mismos editores se encargan volviendo a repetir casos o dando nuevos datos de los casos semana tras semana.

En el docudrama el borrado de huellas de enunciación se interpreta como tentativa de hacer creer en el discurso como paso directo entre los hechos y los destinatarios, para confundir el universo narrativo con el referencial. En el reportaje docudramático la hibridez de la fórmula combina los testimonios de los personajes reales con la puesta en escena de otros personajes ficticios y con la presencia de narrador-reportero con el fin de mostrar la indudable realidad y verdad que puede llegar a ofrecer el medio televisivo. Esas imágenes representadas o no que ilustran las narraciones de la voz en off pueden ser recreadas pero también verificadas con la presencia real de los afectados o de personas allegadas. No son simple ilustración al off sino muestras de verificación del off. Los personajes ya pueden mirar a cámara y contar a ella destruyendo la ficción, confesándose directamente al telespectador, gracias al reportero, al narrador, que se presenta ahora como parte implicada, como testigo solitario de los personajes, a quienes da paso incluso en el off explícitamente. El clima de ficción que se pueda recrear con posibles puestas en escena de reconstrucción de hechos queda equilibrado por la presencia directa del afectado en un presente posterior que corrobora lo expuesto y dramatizado por el reportero. Sin embargo, no observamos que este juego de narradores no es menos retórica de ficción que la que habitualmente leemos o vemos en películas en las que un narrador da paso a otro narrador que cuenta su historia y éste a su vez a otro. Y lo hacen sirviéndose del estilo directo de los personajes que se expresan a través del monólogo. Seguimos la opinión de Chatman a propósito de este uso en la novela y en el cine como propio de las narraciones naturalistas, en que "la única fuente de información es la de los personajes presentando, explicando o comentando cosas. Estas son declaraciones formales, no son habla o pensamiento en el sentido normal sino una mezcla estilizada de los dos"⁵.

Continúa en estos discursos la obstinación de simpleza discursiva visual de elaboraciones poco complejas que no denuncien una preparación y que sin embargo no temen congelar o ralentizar o posterizar determinados planos, siendo esto bastante efectivo como elementos dramáticos, o llevar al límite sus funciones rectoras a la hora de decir en el off a qué se debe mirar o prestar atención en el plano.

Todo ello termina por demostrar al menos dos cosas: que el hombre de hoy como telespectador no persigue la realidad pues es consciente de que no puede alcanzarla a través de un medio pero no le importa que se la cuenten, y es más que se la narrativicen y ficcionalicen siempre dentro de lo verosímil, con el mayor número de detalles aunque se trate de casos alejados en el tiempo y en el espacio o de escasa importancia para el devenir mundial; y por otro lado, que la televisión se plantea hoy por hoy ofrecer esa realidad pero fuertemente dramatizada, para dar el aliciente de ver algo más que lo simplemente real, para proporcionar la existencia de determinados programas distintos a los puramente informativos en los que usar una retórica diferente a la de la información a secas y jugar a hacer un cine de hechos reales, donde a diferencia del *cinéma vérité*, la realidad es lo de menos, no así la apariencia de realidad, de documento.

5 S. Chatman, op. cit., p. 193.

En cualquier caso, por si creemos que el solo hecho de partir de un acontecimiento real puede hacernos pensar que eso es real, recordemos, con Ramón Carmona que "todo *film* de ficción documenta su propio relato o cuando menos, las bases materiales que lo hacen posible -actores, decorados, etc.- y todo *film* documental ficcionaliza una realidad preexistente, por la elección del punto de vista... Documental y ficción pueden distinguirse, no en relación con sus referentes, sino en tanto estrategias diferenciadas de producción de sentido"⁶. "En ambos casos el sentido del texto no depende de los materiales, sino de las operaciones que los articulan como globalidad"⁷. Y precisamente eso es lo que hemos visto basándonos sobre todo en la presencia, ausencia o grado entre ambas del sujeto narrador y la función que otorga a sus personajes.

Esto se corresponde además con lo que Genette ha escrito en *Ficción y dicción* a propósito de la literatura ficcional o factual. No existen marcas formales para la distinción en la narración entre la ficción y lo factual ni en el orden, ni en la duración, ni en la frecuencia. Tan sólo puede existir en el modo como constituyente de la voz narrativa, no en la persona, ni en el tiempo ni en el nivel: "La preocupación por la verosimilitud o la simplicidad aleja generalmente al relato factual de un recurso demasiado utilizado en las narraciones de segundo grado: cuesta imaginar a un historiador o a un memorialista que ceda a uno de sus personajes la tarea de asumir una parte importante de su relato... La presencia del relato metadiegético es, pues, un indicio bastante plausible de ficcionalidad"⁸. Y esto es justamente lo que abunda en los tres tipos de discursos de los que hablamos.

El análisis que demuestre la falsedad de estas realidades no debe basarse en las cuestiones de historia sino en las de narración, en la superficie textual. Y es en ella donde encontramos un juego de narradores que nos conducen al más puro juego ficcional incluso dentro de lo puramente cinematográfico y lejos de lo informativo, obedeciendo a la ley del deslizamiento y la contaminación entre los tipos de representación televisual⁹, en aras del espectáculo, del voyeurismo inmediato, y para muchos ojalá interactivo algún día.

6 Ramón Carmona, *Cómo se comenta un texto filmico*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 37.

7 Ramón Carmona, op. cit., p. 173.

8 Gérard Genette, *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen, 1993, p. 64.

9 Recuérdese las notas de Noël Burch en *El tragaluz del infinito*, a propósito del funcionamiento actual de la televisión americana, donde "un debate electoral o de otro tipo en Estados Unidos es casi tan espontáneo como una sit-com" (Madrid, Cátedra, 1987. p. 266)