

Pilar BELLIDO NAVARRO

Las máscaras de lo real

Rafael Sánchez Ferlosio inscribió al frente de la primera de *Las Semanas del jardín*, y antes de iniciar sus propias reflexiones narratológicas, los siguientes versos del Canto Octavo de la *Odisea* (vv. 579-80): "Los dioses traman y cumplen la perdición de los mortales para que los venideros tengan qué contar." También este va a ser el punto de partida del presente trabajo: sostener, como el cantor de la *Odisea*, que todo ocurre para ser narrado. O dicho de otra forma, sólo al ser contadas o figuradas, las acciones humanas se llenan de sentido. Y resulta ser así porque antes de la narración sólo existe "lo real sucedido", es decir, los hechos, los acontecimientos que serían opacos e inaccesibles si no mediara una operación que los volviera inteligibles, que les permitiera existir en el espacio comunicativo. Como explica González Requena: "algo sucede en algún lugar, ese algo tiene la densidad de lo real: es. Entonces, 'algo es', así, en estado bruto, sin cualificaciones. Pero, en cuanto tal, no puede participar de un orden informativo y, por tanto, está excluido de cualquier proceso de comunicación. En suma, no puede circular¹." Efectivamente, estamos ante el ámbito de lo real que no es aprehensible y debemos enfrentarnos a la necesidad de hacerlo asequible al conocimiento humano, llevando a cabo las transformaciones que para ello sean necesarias.

La reflexión a partir de este momento debe centrarse en los procesos por los que lo real ontológico se convierte en conocimiento existencial para un individuo ubicado en un aquí y un ahora limitados.

En este sentido, resultan de gran ayuda, a la hora de clarificar la relación del hombre con lo real, los avances alcanzados en el campo de la psicobiología, ya que el ser humano conecta con su entorno por medio de múltiples procesos mentales basados en informaciones procedentes de los sentidos. Esto quiere decir que la captación de lo real es una operación que depende, en primer lugar, de la capacidad perceptiva de cada individuo. Se podría, por

¹ GONZÁLEZ REQUENA, *El espectáculo televisivo*. Madrid, Akal, 1989, p. 16.

tanto, definir la percepción como la unidad básica del conocimiento². Se trata de un fenómeno global, físico y psíquico a la vez, por el que el individuo, mediante un proceso activo de atención hacia el mundo exterior, selecciona los estímulos captados por los sentidos. Los procesos de atención sensorial y de selección de estímulos son complejos, ya que están afectados por factores externos, pero también por factores internos al propio sujeto que protagoniza la percepción. La operación de integración multisensorial, simplemente física, de captación del mundo no es suficiente para explicar el acercamiento del individuo a su entorno: intervienen además otros procesos psíquicos como la imaginación, el pensamiento, las emociones, los intereses particulares, la experiencia lingüística que amplían el campo de subjetividad con que el hombre aprehende el universo. Todos estos factores externos e internos que participan en el fenómeno perceptivo contribuyen pues poderosamente a la subjetivación individual de la toma de conciencia de lo real.

La percepción supone, por tanto, una selección subjetiva: se percibe aquello que resulta conocido, en el sentido de significativo, y no porque sea importante, sino porque posea algún significado para el individuo. Asimismo el hombre capta también lo desconocido, pero entonces necesita comprender, y cuando no se le revela un significado, intenta deducirlo llevando a cabo el acto de asimilar lo desconocido a lo conocido. Por tanto, el proceso perceptivo es, antes que otra cosa, interpretativo, y la interpretación depende de nuestros propios procesos de pensamiento inseparables ya de los conocimientos científicos, otro de los aspectos de nuestra relación con lo real que no podemos olvidar. Según Werner Heisenberg, "la técnica modifica en considerable medida el ambiente en que vive sumergido el hombre y coloca a éste, sin cesar e inevitablemente, ante una visión del mundo derivada de la ciencia; con lo cual la técnica influye desde luego profundamente sobre la relación del hombre con la Naturaleza³."

Por medio de estos complejos procesos perceptivos físicos y psíquicos, el individuo elabora una imagen de lo real subjetiva, ordenada, en el sentido de interpretada y comprendida, y, de esta forma, asequible, que además sobreentiende común al resto de los seres humanos. Apoyado en el tranquilizador y ufano *sensus communis*, que Gadamer⁴, interpretando a De Vico, define como el

² Véase, entre otros, Jorge URRUTIA, *Literatura y comunicación*. Madrid, Espasa Calpe, 1992, p. 36-54. También Inmaculada GORDILLO: *Informativos en Andalucía*. Sevilla, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 1999, p. 30-37.

³ Werner HEISENBERG, *La Imagen de la naturaleza en la física actual*, Barcelona, Ariel, 1976. p. 15.

⁴ Hans-Georg GADAMER, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1977, p. 48 y sigs.

sentido comunitario basado no en lo verdadero sino en lo verosímil, el ser humano anula inconscientemente las diferencias de interpretación que puedan surgir de las distintas percepciones subjetivas, puesto que éstas reducirían la comunicación a un caos incomprensivo e inseguro. Se trata de lo que Albert Chillón⁵ define como el acuerdo intersubjetivo resultante del pacto entre las realidades subjetivas particulares. Con lo cual se conviene en creer y afirmar la existencia de una realidad objetiva, sujeta a normas y significados.

Para Juri Lotman⁶ la diferencia entre lo real y la realidad radica en esa posibilidad de significar, que, para él, es el resultado de un proceso histórico de ordenación cultural. De esta forma, entiende la existencia de un espacio semiótico (significativo y ordenado), que denomina "Semiosfera", fuera del cual no es posible la existencia de la semiosis y, por tanto, la experiencia del conocimiento. Frente a lo real caótico, la cultura ordena una realidad, que es en la que el individuo actúa, en un proceso de selección y ordenación continuo que no está sujeto a una jerarquía, porque la selección depende de la ordenación, y ésta es imposible sin la primera. Pero además el proceso de relación del individuo con la realidad, que es la única significativa, no tiene ni principio ni fin determinados, porque se integra en la rueda dinámica del proceso comunicacional. A toda lectura le antecede otra lectura, es decir, otra configuración ordenada y previa de la realidad sobre la que se desea actuar, toda escritura procede de un proceso anterior de sistematización mental de los hechos narrados o de otro texto que lo ha precedido. Hay siempre, por tanto, una actividad anterior, que condiciona el conocimiento de la realidad⁷. Este proceso pre-informativo es fruto y a la vez conforma una tradición cultural que ha actuado como un importantísimo elemento configurador de lo social a través de los siglos. Tal como afirma Lluís Duch:

No debe olvidarse que la tradición, a lo largo de su historia, ha sido un insustituible factor estructurador de la humanidad del hombre a partir de los estratos más profundos de su propia arqueología. Además, resulta un hecho harto conocido que ni el contenido ni las formas expresivas de la tradición humana poseen posibilidades infinitas, sino que sólo disponen de las que corresponden a un *ens finitum capax infiniti*, es decir, a un ser que se ve obligado a someterse a un incesante proceso de clasificación

⁵ Albert CHILLÓN, *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*. Barcelona, Universitat Autònoma, 1999, p. 26.

⁶ Juri LOTMAN, *La semiosfera*. Madrid, Cátedra, 2000.

⁷ Véase Jorge URRUTIA, *op. cit.*, p. 35-54.

de los nuevos datos y circunstancias que irrumpen en su horizonte físico y mental"⁸

La oposición entre lo real y la realidad pudiera ser equivalente a la que Arthur C. Danto en su libro *Historia y narración* presenta entre historia y discurso. Aunque el historiador pudiera contemplar la totalidad del pasado, "cualquier relación que diera de él supondría una selección, una insistencia, una eliminación, y presupondría criterios de relevancia, por lo que su relación no podría incluirlo todo"⁹. Además, el historiador ha de enfrentarse a unos hechos que aisladamente y en sí mismos no poseen valor. De manera que debe elaborarlos en un discurso, en una narración que les dé sentido al hacerlos significativos. La narración histórica es así el resultado de una selección y ordenación de los datos, de una construcción organizada, en un discurso codificado según unas normas previas que el historiador asume, de nuestro propio pasado a partir del cual vivir nuestro presente.

El individuo se relaciona pues, como vengo afirmando, no con lo real, sino con una realidad en la que el caos inicial ha quedado reducido sólo a la sugerencia de una polisemia, perturbadora siempre, pero remitible a un código que nos permite construir una cómoda realidad monosémica. En cualquier actividad cotidiana el individuo lleva a cabo una sistemática destrucción del desorden aplicando el código que reestablece el orden del discurso, del signo o del concepto.

Ahora bien, la conceptualización subjetiva de la realidad adquiere sentido para el individuo y es comunicable para los demás en la medida en que es verbalizada: según la construimos en palabras y la elaboramos sintácticamente en enunciados lingüísticos. La experiencia del conocimiento de la realidad, y esto ya lo han afirmado Martin Heidegger, Ludwig Wittgenstein, Hans Georg Gadamer, Mijail Bajtin, George Steiner, entre otros, es una experiencia lingüística. Desde este punto de vista, la comunicación no es otra cosa que un acto de puesta en común mediante enunciados lingüísticos de nuestras propias percepciones subjetivas marcadas por las experiencias particulares de cada uno y ordenadas por la tradición cultural en la que nos ubicamos. Esta actividad de "poner en común" tiene como finalidad, como muy bien afirma Albert Chillón:

establecer acuerdos intersubjetivos sobre "el mundo de todos", el conjunto de mapas que conforman la cartografía que por convención cultural llamamos "realidad". Y la "cultura", la paulatina decantación de esos enunciados lingüísticos, que en la

⁸ Lluís DUCH, *La educación y la crisis de la modernidad*. Barcelona, Paidós, p. 52.

⁹ Arthur C. DANTO, Barcelona, Paidós, 1989, p. 56.

medida en que son colectivamente asumidos van formando un "humus", un sedimento común para uso consciente e inconsciente de todos. Tal sedimento conforma la "tradicón cultural" que empapa a los individuos de modo inevitable, lo sepan estos o no, lo quieran o no¹⁰.

Pero los enunciados que construyen el sedimento de nuestra cultura no son sino la representación lingüística de la realidad, inseparable de la esencia retórica del lenguaje, que se viene señalando desde Nietzsche¹¹, y, por tanto, ficticia e imaginativa. George Steiner en *Presencias reales* explica brillantemente esta última afirmación. Dice Steiner:

El lenguaje mismo posee y es poseído por la dinámica de la ficción. Hablar, bien a uno mismo o a otro, e s—en el sentido más desnudo y riguroso de esta insondable banalidad— inventar, reinventar el ser y el mundo. La verdad expresada, es lógica y ontológicamente, "ficción verdadera", donde la etimología de "ficción" nos remite de forma inmediata a la de "hacer". El lenguaje crea: por virtud de la nominación [...], por virtud de la calificación adjetival [...], por medio de la predicación, del recuerdo elegido (toda la "historia" se aloja en la gramática del pretérito). [...] Creo que esta capacidad para decirlo y no decirlo todo, para construir y deconstruir espacio y tiempo, engendrar y decir contrafácticos [...] hace hombre al hombre¹².

La capacidad "poiética" inherente al lenguaje, que afirma Steiner, pone en entredicho la división tradicional entre ficción y no ficción y llama la atención sobre la necesidad de reformular desde la raíz los conceptos filosóficos que tejieron a lo largo de los siglos las tensiones entre realidad y ficción; segunda cuestión a plantear en este trabajo.

La candente controversia "realidad-ficción" se presenta como uno de los más atractivos asuntos de la actual teoría literaria y es un motivo omnipresente en sus últimas reflexiones. Una panorámica sobre ellas demuestra que el eje organizativo que delimitaba el ámbito de la ficción frente al de la no ficción ha perdido su fijeza y su capacidad de establecer un marco firme para la discusión. Cuando Genette intenta en *Ficción y dicción* examinar las razones que podrían tener el relato factual y el relato ficcional

¹⁰ Albert CHILLÓN, *op. cit.*, p. 29.

¹¹ Nietzsche reflexionó sobre la naturaleza retórica del lenguaje en el llamado "Curso de retórica" que impartió en un semestre del curso 1872-1873: "Los tropos no aparecen de vez en cuando en las palabras sino que son su naturaleza misma." La naturaleza trópica del lenguaje condiciona nuestra forma de pensar y de ser: "Las percepciones de nuestros sentidos se fundan en tropos, no en razonamientos inconscientes" (de los apuntes para el *Libro del filósofo*, otoño-invierno de 1872). Citado por José M. VALVERDE, *Nietzsche, de filólogo a anticristo*. Barcelona, Planeta, 1993, p. 31 y 32.

¹² George STEINER, Barcelona, Destino, 1992, p. 74-75.

para comportarse de forma diferente respecto de la historia que "relatan" por el simple hecho de que dicha historia sea (considerada) en un caso "verdadera" y en el otro "ficticia" no puede sino concluir afirmando salomónicamente que "las formas narrativas cruzan alegremente la frontera entre ficción y no ficción", porque no existen otras normas que las del vago y confuso "respeto" de una "verosimilitud" o de una "legitimidad" eminentemente variables y típicamente históricas¹³.

El enfoque pragmático es el que parece ofrecer una vía más novedosa de respuesta a la polémica sobre la ficción y la no ficción, desviando el objeto del análisis desde la estructura del texto al funcionamiento de su uso dentro del espacio semiótico que definía Lotman. Y es que, como explica Teun Van Dijk: "que un texto con ciertas propiedades *funcione* o no como texto literario depende de *convenciones* sociales e históricas que pueden variar con el tiempo y la cultura¹⁴." Si la literariedad se hace depender de convenciones sociales, que determinan la aceptación o respuesta ante los textos, otro tanto cabe decir de su carácter ficticio. Para la pragmática, las significaciones totales de una obra derivan de la dialéctica entre enunciación, recepción y referente, cuyo funcionamiento no se inventa en cada acto comunicativo, sino que está regulado por códigos complejos, rituales expresivos, mitos culturales, como el de la objetividad, tipificaciones latentes, estereotipos, símbolos e ideología.

No obstante, y a pesar de su indudable perspicacia, los enfoques pragmáticos no se enfrentan, a mi juicio, al conflicto fundamental que vengo señalando: la genuina naturaleza retórica, fictiva, "poiética" del lenguaje, que convierte la relación del individuo con su entorno en un juego convenido socialmente de metáforas, metonimias y antropomorfismos, y el modo en que este lenguaje es el vehículo indispensable por el que el sujeto percibe el objeto y la realidad es elaborada por el pensamiento. No se trata sólo de que dado un referente externo, éste se pueda contar de una forma considerada convencionalmente de ficción o de no ficción, sino que, como señala Albert Chillón, "cada manera y estilo suscita y construye su propia realidad representada¹⁵." Así, y sirviéndonos del mismo ejemplo que aporta el estudioso catalán citado, la realidad representada por las noticias que publicó el diario *The Kansas Star* sobre el crimen múltiple que en 1959 acabó con la familia Clutter en Holcomb (Kansas) no es la misma realidad representada a partir de los mismos hechos por el escritor Truman

¹³ Gérard GENETTE, *Ficción y Dicción*, Barcelona, Lumen, 1993, p. 76.

¹⁴ "La pragmática de la comunicación literaria" en José A. MAYORAL (ed.): *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid, Arco/Libros, 1986, p. 176.

¹⁵ Albert CHILLÓN, *op. cit.*, p. 48.

Capote en *A sangre fría*, un minucioso reportaje de investigación escrito mediante procedimientos y recursos habituales en textos que convencionalmente circularían como de ficción. Esto quiere decir que cualquiera que sea el referente que un texto evoque, a los lectores sólo no es dado conocerlo por medio del estilo empleado para representarlo como realidad. Por eso afirmamos con Genette que "el fenómeno estilístico" es el discurso mismo y éste no es sino una manera absoluta de ver las cosas, de representar la realidad¹⁶, sin distinciones textuales de ficción o no ficción posibles.

Además ejemplos como el de Truman Capote o el del Nuevo Periodismo norteamericano y sus coincidencias con prácticas similares que se están viviendo en otros países, y que tienen su correspondencia dentro el ámbito literario en el fenómeno de la postficción hacen cada vez más difícil que podamos delimitar territorios, que sólo existen por convención. De hecho, el surgimiento y desarrollo de los medios de comunicación y su influencia en la construcción de la realidad nos lleva a percibir el cambio cultural que se está operando en nuestra civilización en todas las fases del proceso comunicativo: el tratamiento que el receptor-lector da a los textos en la sociedad de la cultura mediática ha variado la pragmática comunicativa tradicional; y por lo que se refiere al eje emisores-autores podemos detectar una voluntad tal de innovación y asimilación de técnicas diversas que los pactos sobre el efecto de realidad o de verosimilitud quedan con frecuencia suspendidos o, al menos, se ven en la obligación de remodelarse continuamente. De manera que formas puras, exentas de contaminación, seguramente sólo existen en la probeta del estudioso de poética; y, por ello, los esquemas fijos de clasificación se convierten en corsés reductores de la compleja realidad que estamos representando. Incluso elaboraciones tan minuciosas como la de Tomás Albaladejo sobre los modelos de mundos posibles¹⁷ —el de la realidad efectiva o no ficcional, el de lo ficcional verosímil o el de lo ficcional no verosímil—, a pesar de ser abiertas y dinámicas, ya que prevén la riqueza y versatilidad de la imaginación humana, continúan sin enfrentarse a la cuestión principal: que no hay una realidad previa a la que referir la ficción o la no ficción, sino que es el texto el que crea su propia realidad.

Las encendidas controversias acerca de la validez ética del llamado periodismo literario o de creación y, sobre todo, la confusión creada ante la proliferación de los falsos documentales¹⁸

¹⁶ Gérard GENETTE, *op. cit.*, p. 122.

¹⁷ *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa: análisis de las novelas cortas de Clarín*. Alicante, Secretariado de la Universidad, 1986.

¹⁸ Distingo el « falso documental » del documental falso y del docudrama. En el primero el carácter ficcional de la pieza es siempre evidente, aunque las técnicas de

demuestran que, por fin, se está aceptando que los conceptos de verdad, realidad u objetividad no son otra cosa que construcciones culturales o, como aseguran voces más críticas, "la verdad no es más que una variable económica sometida a los dictados del mercado¹⁹." En esencia, la polémica no es otra cosa que la manifestación del escepticismo contemporáneo. Cada vez es mayor la evidencia de la ingenuidad que reside en el deseo de reflejar en un texto lo real inalcanzable, cuando repetir un hecho no es otra cosa que construirlo de nuevo en algún lenguaje, convirtiéndolo en una realidad sujeta sólo a esa construcción lingüística y modificable en elaboraciones sucesivas y con objetivos distintos.

En el fondo lo que se pone en cuestión no es el problema deontológico de la mirada que un periodista o un realizador dirigen hacia un referente elegido como objeto a tratar, sino el modo en que se ha organizado un "código" de lo verosímil minuciosamente regulado y fijo, impuesto al espectador-lector como el único que asegura la transmisión de lo verdadero. Esto implica que la sugerencia o la posibilidad de interpretación por parte del emisor o del receptor quedan anuladas, pues ello supondría la existencia inadmisibles de varias visiones verdaderas: "Así es la realidad y así se la hemos contado" era la frase con la que durante años se cerraba uno de los telediarios de una de las cadenas privadas españolas. El uso abusivo de palabras y expresiones como "la verdad", "en verdad", "en realidad", "auténtico" constituye un apartado importante de la retórica con la que los medios pretenden convencer de que sus informaciones responden punto por punto a los acontecimientos ocurridos en el mundo real. El espectador habituado a este discurso entenderá como verdadero, auténtico e incuestionable el mensaje impositivo que se le dirige.

La caja de los truenos contra la credibilidad de los géneros de representación de la realidad, en general, y de los documentales de recuperación, en particular, fue abierta en el cine con gran brillantez, aunque no por primera vez, por Woody Allen con su película *Zelig*. El filme planteaba abiertamente el tema de la verdad como construcción retórica, es decir, como un asunto

enunciación utilizadas sean las propias de los pretendidos géneros de representación de la realidad. En cambio, el documental falso engaña intencionadamente sin advertir de su estrategia, mientras que el docudrama basa su estatuto de credibilidad en la dramatización y reconstrucción de acontecimientos "reales" interpretados por sus auténticos protagonistas o por actores no profesionales. También lo diferencio de las bien conocidas obras de Buñuel o Flaherty, cuyo recurso a la ficción es parte importante de su estrategia.

¹⁹ Jordi SÁNCHEZ-NAVARRO, "El mockumentary: De la crisis de la verdad a la realidad como estilo" en Jordi SÁNCHEZ-NAVARRO, y Andrés HISPANO (eds.), *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no-ficción*. Barcelona, Glénat, 2001, p. 12.

estilístico. Se trataba de la narración de la biografía fingida de un ser camaleónico, Leonard Zelig, cuya capacidad de mimetizarse con las personas que le rodean le convierte en una celebridad. Allen contaba la vida de su protagonista a partir de imágenes de archivo de la época, noticias de periódicos, fotografías fijas de personajes y lugares, programas informativos de radio, fragmentos de noticiarios cinematográficos, spots publicitarios, entrevistas y declaraciones de personajes coetáneos de Zelig o testimonios de personajes reales como Susan Sontag, Bruno Bettelheim o Saul Bellow y, todo ello, perfectamente engarzado gracias a la voz en off de un narrador-cronista que ordena y explica los documentos visionados con la misma técnica que los narradores de los noticiarios cinematográficos²⁰.



Figure 30. Woody Allen, *Zelig* (1983) [D.R.]

Los documentos encontrados producen el efecto de veridicción en relación con la biografía falsa de Zelig a partir de la estrategia de incluir al personaje inventado en el metraje original, como afirma Rafael Utrera: "más que un montaje donde una parte se encadena con la otra, Allen inscribe a su héroe 'dentro' del significante primitivo, del material pre-existente; logra un tono, un mismo color, un mismo ambiente, para un segmento cinematográfico único²¹." El inmenso esfuerzo técnico del realizador y su equipo, es de destacar el trabajo de fotografía de

²⁰ Para un análisis minucioso de esta película, véase Inmaculada GORDILLO, "La ficción cinematográfica desfuncionalizada" en AAVV., *Cien años de cine: la fábrica y los sueños*, Sevilla, Facultad de Ciencias de la Información, 1998, p. 203-210.

²¹ Rafael UTRERA, *Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria*. Sevilla, Alfar, 1987, p. 192-193.

Gordon Willis que logró un magnífico efecto documental, puso de manifiesto la facilidad de manipulación de un código que se instauró socialmente como el mejor vehículo de representación de los acontecimientos reales.

El ejercicio crítico que significó *Zelig*, al que se sumó la bandada de falsos documentales producidos durante los últimos veinte años, demostraron, por una parte, la caducidad de un lenguaje fosilizado al hacer evidentes sus mecanismos artificiosos y, por tanto, manipulados, y, por otra parte, llamaron la atención sobre la idea de la realidad como construcción textual. El objetivo final era el de lograr impactar al espectador hasta el punto de empujarlo a cuestionarse el motivo por el que se ha llegado a identificar inconscientemente los conceptos de certeza y de verdad con un estilo de discurso determinado. Sin embargo, esa identificación está tan arraigada en los receptores que a pesar de las múltiples voces críticas, del escepticismo contemporáneo y de la cultura de la sospecha que nos envuelve, el efecto de verosimilitud y autenticidad y el estatuto de credibilidad relacionados con ciertas fórmulas discursivas continúan siendo muy productivos a la hora de seducir al espectador: baste recordar los altos índices de audiencia de los programas televisivos basados en técnicas documentales o docudramáticas. Es este el único motivo por el que están siendo utilizadas con frecuencia en todos aquellos mensajes impositivos, cuya descodificación necesita la pasividad y la confianza del receptor. Es el caso, por ejemplo, de las campañas publicitarias. Por citar sólo una que ilustre esta afirmación, señalaré la campaña que la Dirección General de Tráfico española, organismo dependiente del Ministerio del Interior, lanzó en el año 1992 para reducir el número de accidentes automovilísticos²². Llevaba el título genérico de *Las imprudencias se pagan...cada vez más*. Las campañas de los años anteriores, 1990 y 1991, habían pasado casi desapercibidas, sin incidencias perceptibles en los hábitos automovilísticos. En cambio, la de 1992 no sólo suscitó múltiples discusiones, sino que incluso llegó a influir en las actuaciones reales de los conductores españoles; así lo confirman las estadísticas que demuestran la efectividad de la campaña que consiguió una sensible disminución tanto del número de accidentes como de víctimas: un 12%, que implica la importante cantidad de 700 muertos menos respecto al año anterior.

La explicación del éxito obtenido reside exclusivamente en su configuración narrativa de documental dramatizado y su adecuación a la naturaleza del actual discurso televisivo. El efecto

²² Un análisis detenido de esta campaña ha sido realizado por Juan REY y otros, *La publicidad institucional en televisión*. Sevilla, Facultad de Ciencias de la Información, 1994

de realidad y autenticidad se le impuso al espectador que entendió el mensaje porque pudo identificarlo en todos sus parámetros. En primer lugar, su experiencia vital lo acercaba a la realidad representada: todos viajamos en coche y cometemos a menudo las imprudencias de las que se nos advierte; pero el proceso es más complejo y se basaba en el hecho de los emisores habían inscrito el mensaje en un marco cognitivo ya dado, que le prestaba inteligibilidad y que facilitaba una lectura común, gracias a la tipificación conocida y valorada del docudrama. En otras palabras, se hizo comprensible y efectivo lo mostrado, porque fue puesto en relación con una configuración de contenido suficientemente genérica, como es el documental dramatizado.



Figure 31. *Las imprudencias se pagan...cada vez más* (1992) [D.R.]

El mensaje funcionó y su valoración se impuso sobre la conducta cotidiana, como ya hemos visto por las estadísticas. Con toda probabilidad, el porcentaje más alto de telespectadores no había tenido jamás la experiencia vital, directa de un accidente de tráfico, pero, una vez más, la narración se constituyó como único referente, creando una realidad que modificó la conducta de los receptores.

En definitiva, todo lo expuesto hasta aquí me lleva a concluir, una vez más, que realidad y ficción son conceptos sin fronteras, porque lo único que el individuo posee para entender el espacio significativo en el que vive son narraciones que le permiten defenderse del caos y ubicarse como si de un espacio seguro se tratara.