

2-20-183

Filosofía

INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS IV

ACTAS DEL IV SIMPOSIO INTERNACIONAL DE LA ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE SEMIÓTICA

Celebrado en Sevilla (3-5 de diciembre, 1990)

(DESCRIBIR, INVENTAR,
TRANSCRIBIR EL MUNDO)

VOLUMEN I

VISOR LIBROS



Relación y discurso espectaculares de televisión

Virginia Guarinos

Este trabajo surge como reflexión previa de un proyecto más ambicioso, como es el estudio del teatro en televisión. Intentando definir un lugar común para ambos elementos, topamos en primer lugar con el obstáculo de la existencia o inexistencia de lo espectacular en televisión. Solucionar esta primera incógnica no significaba sólo hallar el punto de partida, también era la clave del enfoque de la investigación.

La televisión es un medio de comunicación de naturaleza macrodiscursiva. Ciertamente, «aunque el rasgo principal de la televisión sea su carácter realista, no se ha limitado a esta misión informativa» (Wagner, 1972). Muy al contrario, considerada como un servicio, es, en palabras de Santos Zunzunegui (1989), «un medio técnico de comunicación a través del que se pueden hacer llegar al público diversos géneros del discurso comunicativo». No podemos negarle su faceta, en ocasiones, como medio artístico, lúdico y cultural, sobre todo desde nuestro tiempo, en que los *media* han asumido, o provocado, el papel de suministradores de la industria cultural. Para cubrir tan amplio espectro de funciones, parece inevitable que el universo televisual haya tenido que incorporar a su discurso estrategias prototípicas de otros medios, que terminan convirtiéndose en géneros televisivos y, para lo cual, se les hace renunciar a sus mecanismos específicos de enunciación, en definitiva, de existencia. Es por eso por lo que no sería descabellado calificar a la televisión de fagocitador, ya que incluso puede reducir medios a simples mensajes: es el caso del cine, el teatro y otros espectáculos al ser digeridos y reciclados en un proceso que parte del ojo de la cámara y finaliza en la caja televisiva.

Aunque pueda parecer cómodo, por parte del medio, apropiarse de discursos ajenos, esto no es más que un comportamiento particular en un hecho tan cotidiano como es la transtextualidad y sus variantes, casi todas localizables en televisión, y en absoluto exclusiva. En este sentido Sánchez Biosca (1988) expresa que «la moderna cultura de masas (...) opera un tratamiento de la intertextualidad obscenamente expreso (...). Es extraña esta capacidad nada disimulada e hiperbólica de citar en la comunicación de masas». Y estas relaciones no sólo se establecen con mundos exteriores, sino que asistimos a un desarrollo de formas de interdiscursividad entre los propios canales de comu-

nicación de masas: cómic/cine (*Superman*), cómic/televisión (*Batman*)/cine, radio/cine (*La guerra de las galaxias*), etcétera.

En efecto, esto es lo que ocurre cuando vemos espectáculos en televisión, y que podría desmontar nuestra teoría sobre la existencia del discurso espectacular como *proprium* televisivo. Sin embargo, hemos de distinguir que la televisión no sólo puede ofrecer espectáculos como modalidad de inter o hipertextualidad, siguiendo la terminología genettiana (Genette, 1989), sino que además genera sus propios mecanismos de espectacularidad. Esa misma configuración macrodiscursiva no se aleja demasiado del intento del arte total y polifónico que es el teatro.

Ya que se trata de descubrir rasgos espectaculares, tomemos al teatro como referencia de comparación, para empezar, puesto que el teatro es el espectáculo por excelencia. No pensemos que no existen puntos de contacto entre ambos. El teatro, desde sus orígenes, se descubre como un complejo mundo acumulativo y hermanador de tantos códigos, como también lo es la televisión, como forma ancestral de vivificación del imaginario del hombre, viva y próxima en el espacio y en el tiempo. La televisión es lo que proyecta hoy el imaginario anónimo y común a las masas, también vivo, aunque en el espacio y en el tiempo remotos. Por otro lado, el teatro como espectáculo estético supone una experiencia artística que podríamos suponer inexistente en televisión. No es así. Y no lo es, en lo que se refiere a lo estético, porque ya hoy el elemento tecnológico forma parte de la escala de valores estéticos del hombre contemporáneo, y porque la televisión se esfuerza en proporcionar un carácter «plástico»; y en lo que se refiere a la experiencia, procura dar un carácter festivo a sus producciones aunque la rutina que supone todo lo cotidiano y el ritmo interno del medio se lo impidan.

Con todo, lo más justo será rastrear y comparar sobre la propia noción de «espectáculo». En el *Diccionario del teatro* de Pavis (1983) se nos ofrece la siguiente definición: «Es espectáculo todo lo que se ofrece para ser observado. *El espectáculo es la categoría universal a través de la cual se observa el mundo* (Barthes 1975: 179). Este término genérico se aplica a la parte visible de la obra (representación), a todas las formas de arte de la representación (baile, ópera, cine, etc.), y a otras actividades que implican la participación del público (deportes, ritos, cultos, interacciones sociales)».

De momento vamos a reservar dos ideas importantes que luego retomaremos, la de *representación* y la de *interacción*, que nos van a servir para insertar dos nuevas realidades.

Segmentando la definición, nos percatamos de que, ciertamente, la televisión se ofrece para ser vista. También es una categoría universal a través de la cual se observa el mundo. Y no sólo eso, incluso crea esquemas mentales de interpretación de dicho mundo. El espectáculo es también concepto aplicable a todas las formas de arte de la representación; recordemos que la televisión comparte con el cine y el teatro el específico común de la representación y la puesta en escena. Llegados a este punto, podemos afirmar que nada más legítimo que calificar a la televisión como espectáculo.

Sin embargo, nos queda por justificar el sabrosísimo final con el remata Pavis su concepto: «...a otras actividades que implican *participación* del público (deportes, ritos, cultos, *interacciones sociales*). La implicación de un público participante podría invalidar todo el planteamiento de demostración de una televisión espectacular. Y por otra

parte, nos obliga a encauzar la indagación por dos vías. Y es ahora cuando retomamos las dos ideas que dejamos reservadas. Por un lado, la parte visible de la obra, la representación, la puesta en escena es un elemento que nos remite a la noción de **discurso espectacular**. Por otro, el público, la interacción social nos está conectando, de hecho pertenece a la noción de **relación espectacular**.

La televisión acumula todos sus esfuerzos para producir una forma de relación espectacular, es decir, intenta reproducir una «interacción entre espectador y exhibición que a éste se le ofrece» (González Requena, 1988). El problema no es más que el de la oposición *tecnicidad versus* naturalidad. Lo que en una relación espectacular es contacto directo, aquí se convierte en imágenes y sonidos mediados. El vínculo que se establece entre exhibición y espectador está basado en la impresión del todo, en la proximidad del acontecimiento y en el acto en compañía, por lo que cuando hablamos de «telespectador», caemos en una contradicción, puesto que no se puede estar próximo al evento y al mismo tiempo en la distancia, a no ser en el gallinero o en la última fila de un local. Por otra parte, el mundo ofrecido en la pantalla es un mundo en fragmentación, no existe por tanto tampoco la impresión del todo. Y en cuanto al acto en compañía y la participación, la evidencia llega a un grado tal que no es pertinente describir la situación de un espectador rodeado de un mundo doméstico en el que cualquier elemento es ruido virtual.

Así pues, llegando hasta este lugar podría parecer irreconciliable la relación entre espectáculo y telespectador. Para demostrar lo contrario, recurriremos a la invocación de la identificación imaginaria. Esta identificación imaginaria que se produce en los espectáculos de experiencia simulada, en televisión llega casi al vértigo del simbolismo. Siguiendo al profesor Casetti (1989), recordamos que la neotelevisión establece un pacto comunicativo por el que el telespectador asume una participación directa imaginaria en el hecho exhibido. En virtud de ese pacto no resulta en ningún momento fuera de lugar el discurso verbal directo al telespectador, la mirada continua a la cámara, y otras técnicas propias de los presentadores de televisión. De un modo más encubierto pero igualmente mecanismo de continuación de ese pacto, son las risas o los aplausos grabados que se utilizan en determinados programas, o la misma presencia del público en el plató, índice de que existe un sitio para el telespectador y que no es más que la conversión del receptor en parte del espectáculo, actante destinatario simbólico que sirve para crear la ficción de la proximidad y con el que, gracias al pacto, el telespectador se identifica.

Sin embargo, es evidente que la recepción de televisión, como acto aislado, irreversible y continuamente al borde de la ruptura de la comunicación, tiene poco en común con la organización ceremonial y de comunión del espectáculo en vivo. Con respecto a este carácter festivo pretendido por el medio televisual, se puede leer en Bettetini (1986): «De cualquier modo, también en este caso la televisión se ha comportado como ayudante del cine mientras ha sido posible reconocerle una excepcionalidad *festiva* y, por lo tanto, la raíz de un origen discursivo socialmente relevante y legitimada.» En cualquier caso, el eco social que *a posteriori* provocan a diario determinadas emisiones, en cierto modo es interacción social, es comunión, aunque de efecto retardado.

Por concluir la idea sobre la relación espectacular, compartimos las notas de Beche-

lloni (1990) de una televisión espectáculo para la primera generación en tanto invento, como la fueron en su día el teléfono y el automóvil. Pero no podemos negar, a pesar de su cotidianización y rutinización, que existe una relación espectacular imaginariamente aceptada, incluso a pesar de que el telespectador, hoy por hoy, más que espectador es un usuario. En este sentido, y en previsión a nuestro futuro más próximo, que es el de la imagen digital (donde ni siquiera el referente existe como objeto real sino como abstracciones mentales), compartimos la opinión de Renaud (1990), quien explica que «vivimos el fin de la hegemonía del espectáculo cerrado y estable: la escenografía se subordina a la escenología». Y si nos dirigimos hacia relaciones inéditas entre el cuerpo, la materialidad, lo artificial, hacia el traslado tecno-estético del orden representativo analógico, la solución no está en negar la relación espectacular de la televisión sino, y asumimos el riesgo de la afirmación, en redefinir nuestra teoría de la comunicación, que ya se nos antoja rígida por su desajuste con respecto a la realidad.

Cuando intentamos discernir cuál es el elemento que convierte a un discurso en espectacular, encontramos, en términos generales aplicables a las dos categorías de espectáculo que existen (la experiencia simulada y la real), básicamente dos hechos: la intención emisora y la predisposición del receptor. En la forma de ficción colectiva organizada, como es el teatro, prevalece la intención del emisor puesto que es el que se encarga de crear espectáculo; mientras que en la experiencia real domina el porcentaje de predisposición receptora, de interpretación de una lectura, en tanto que es el receptor el que quiere reconocer espectáculo en una partida de ajedrez o en una competición deportiva.

En televisión podemos encontrar discursos espectaculares de ambos tipos separadamente, e incluso ciertos espacios como formas discursivas híbridas que se desplazan entre la ficción y la realidad. En este sentido, hemos de coincidir en que todo espectáculo pretende dar impresión, si no de realidad, sí al menos de verosimilitud; la televisión también procura poseer un discurso representacional que ratifique no sólo el principio de realidad sino también el de verdad, lo cual no siempre resulta fácil. Dado este continuo desplazamiento ficción-realidad que encontramos en sus discursos, a veces es necesario un margen de tiempo considerable hasta poder distinguir si lo que vemos es una secuencia de un documental o de un *teleafilm*, precisamente porque se tiende a neutralizar los demarcadores diferenciales de la realidad y de la ficción, de la representación o no.

Además, todo discurso espectacular está basado en la puesta en escena y en la oferta de lo sorprendente, y también ambas forman parte de la realidad televisiva. Podría pensarse que queda poco de sorprendente en televisión, pero hemos de considerar que el macrodiscurso televisual debe cubrir un «macroespectro» de posibilidades, de modo que al menos algo resulte sorprendente y llamativo para cada tipo de lector.

La forma sorpresiva espectacular aparece en televisión desde tres orígenes. En primer lugar, existen unos espacios no propios de televisión y que por sí mismos son espectáculo; es el caso de la retransmisión de teatro, circo, conciertos, deportes, procesiones, cabalgatas, películas de cine, la propia publicidad, motivos de los cuales la televisión sólo actúa como mediadora, cumpliendo con una función puramente referencial, documental, de presentación de hechos en los que los marcadores específicos televisivos

vos de creación espectacular funcionan al mínimo, puesto que la realidad ya proporciona lo necesario sorprendente.

En segundo lugar, la propia televisión puede provocar acontecimientos espectaculares; no ocurre en España todavía, sí en la televisión americana. Es el caso de los programas especiales para recaudar fondos con algún fin benéfico, o los memoriales organizados y financiados por las cadenas con motivo de la muerte de cantantes famosos, etcétera. En este caso el esfuerzo del medio va encaminado a la puesta en escena, a la representación, más que a la sintaxis televisiva.

En tercer y último lugar, existen espacios en los que la simulación significativa se sobrecarga, en palabras de Bettetini (1990), con «rasgos no importantes para la producción de sentido sino focalizados hacia la interacción comunicativa». Es decir, superfluos, redundantes en cuanto a la información, pero necesarios y pertinentes para crear un ambiente espectacular. Son cuestiones de ángulos, perspectivas, movimientos de cámara, lógicas de transición de imágenes. Esta intencionalidad no está tan clara en los *teletelms*, puesto que se crean a imitación de las películas cinematográficas, pero sí es fácilmente localizable en las telenovelas (López-Pumarejo, 1987), en los *magazines*, en los *videoclips*, en los espacios dramáticos, y, aunque no parezca cierto, también en los telediarios.

Por ejemplificar, en los espacios dramáticos grabados en plató, incluso se intentan recrear las reglas del teatro, respetando la cuarta pared e impidiendo que la cámara penetre en el espacio escénico, o renunciando a la utilización de cámaras subjetivas que indicasen la ruptura de la lógica teatral, la de ver los personajes desde fuera, en favor de la narratividad. En los telediarios existe un gran despliegue espectacular, desde la utilización del *travelling* aéreo hasta dejar a los presentadores encuadrados, hasta complejas combinaciones de *croma* en imágenes de sobreimpresión. Además, como moda de realización generalizada en los últimos años, aparecen las cámaras, los regidores, las redacciones, los controles, en un intento de dejar claro al telespectador que existe una «tramoya», potenciando como espectáculo también la elaboración técnica. Lo sorprendente termina por fundirse con lo estético en la forma del vídeo-arte, marginal aún en las televisiones, en tanto que nace precisamente en contra de la banalidad del medio.

En conclusión, ya que todavía existen detractores que niegan una televisión, parafraseando a González Requena, como espectáculo de la postmodernidad, al menos considerémosla hoy el medio de comunicación de masas más espectacular y, quizás mañana, el único espectáculo del sedentarismo.

Referencias bibliográficas

- BECHELLONI, G. (1990): «¿Televisión espectáculo o televisión narración?», en VV.AA., *Videoculturas de fin de siglo*, Madrid, Cátedra, pp. 55-63.
- BETTETINI, G. (1986): *La conversación audiovisual*, Madrid, Cátedra, pp. 188-189.
- (1990): «Por un establecimiento semiopragmático del concepto de simulación», en VV.AA., *Videoculturas de fin de siglo*, Madrid, Cátedra, pp. 67-96.

- CASETTI, F. (1989): *El pacto comunicativo en la Neotelevisión*, Valencia, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo.
- GENETTE, G. (1989): *Palimpsestos*, Madrid, Taurus.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (1988): *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*, Madrid, Cátedra, p. 55.
- LÓPEZ PUMAREJO, T. (1987): *Aproximación a la telenovela*, Madrid, Cátedra, p. 11.
- PAVIS, P. (1983): *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, p. 191.
- RENAUD, A. (1990): «Comprender la imagen hoy», en VV.AA., *Videoculturas de fin de siglo*, Madrid, Cátedra, pp. 11-26.
- SÁNCHEZ BIOSCA, V. (1988): «Intertextualidad y Cultura de Masas: entre la parodia y el pastiche», *Discurso 2*, 49-66.
- WAGNER, F. (1972): *La televisión. Técnica y expresión dramática*, Barcelona, Labor, p. 15.
- ZUNZUNEGUI, S. (1989): *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra, p. 199.