

Revista F@ro – Estudios

Año 5 – Número 9 – I semestre de 2009 – ISSN 0718-4018

Revista teórica del Departamento de Ciencias de la Comunicación y de la Información

Facultad de Humanidades - Universidad de Playa Ancha

<http://web.upla.cl/revistafaro/>

Neotelevisión y ambivalencia: la ficcionalización del discurso informativo audiovisual

Hugo Tavera Villegas*

hgtavera@gmail.com

Escuela Latinoamericana de Estudios de Posgrado

Universidad Arcis (Chile)

Recibido: 29 de junio de 2009

Aceptado: 01 de septiembre de 2009

RESUMEN

La televisión ha intentado, insistentemente, disimular su naturaleza discursiva proponiendo una imagen de correspondencia directa con lo real. De este modo, en el género noticiero los hechos nos son presentados como la realidad misma, sin interpretaciones posibles. No obstante, los nuevos modos del decir televisivo han hecho aparecer novedosas formas de producir y consumir los programas, incluyendo los informativos. En este sentido, junto a la aparición de nuevos formatos televisivos, los límites que fijaban las diferencias entre los géneros han tendido a diluirse dando lugar a lo que podríamos llamar géneros fronterizos. Por lo tanto, el noticiero neotelevisivo podría ser considerado un paradigma de tales transformaciones discursivas, pues en éste, lo informativo se encuentra imbricado con modalidades propias de la ficción audiovisual.

PALABRAS CLAVE: NEOTELEVISIÓN / DISCURSO / INFORMACIÓN / FICIONALIZACIÓN / RELATO / SIMULACIÓN / GÉNEROS FRONTERIZOS

ABSTRACT

Television has tried, insistently, to dissimulate its discursive nature by proposing an image of direct correspondence with reality. In this way, in the news genre the facts are presented as the reality itself, without possible interpretations; nevertheless, the new ways of the television language have made novel ways of producing and consuming programs emerge, including the news. In this sense, along with the emergence of neo-television formats, the limits that established the differences between the genres has tended to dilute causing what we could call the border genres. Consequently, the news in the neo-television might be considered as a paradigm of such discursive transformations, because in them, the informative aspect is fitted to modalities belonging to the audiovisual fiction.

KEY WORDS: NEO-TELEVISION / DISCOURSE / INFORMATION / FICTIONALIZATION / STORY / SIMULATION / BORDER GENRES.

* Magíster en Sociología por la Universidad de Arte y Ciencias Sociales (ARCIS), Santiago de Chile. Cientista Político por la Universidad Autónoma de Nuevo León, México. Académico de la Escuela Latinoamericana de Estudios de Posgrado, Universidad Arcis.

Con mucha frecuencia se dice que la televisión es el espejo de la sociedad. Es decir, que la sociedad se ve en ella, que aquélla le ofrece una representación suya y que, al hacerlo, provoca que la sociedad reflexione sobre sí misma. La televisión, también se dice, "nos *cuenta*: habla sobre cómo somos" (Farré, 2004, p. 151). La televisión, en efecto, *habla* algo más que informaciones y, a su vez, es algo más que distracción y espectáculo. La televisión narra los miedos, habla de las expectativas y deseos de la comunidad, cuenta que conductas son censurables, normales o anormales, establece y refuerza normativas culturales, también aconseja, educa, previene sobre lo inesperado y anticipa los sucesos, habla y, al mismo tiempo, da de que hablar. En suma, la televisión, ya se la vea desde su función especular o narrativa, se nos aparece como un dispositivo constructor de realidad dentro de la sociedad.

Es bien sabido que los estudios tempranos que tuvieron como objeto a la televisión privilegiaron un paradigma basado en la consideración de los medios de comunicación como canales. Desde tal perspectiva teórica, los medios de comunicación, incluida la televisión, eran vistos como meros conductos o transmisores que transportaban flujos de contenidos ya prefijados, fueran éstos de información o entretenimiento. Tal metáfora epistemológica, como bien apunta Milly Buonnano (1999), dio lugar a interrogarse acerca del contenido propuesto por el medio, esto es, de los factores sociales o ideológicos que afectan su percepción, de su adecuación a la realidad, de su interpretación por parte del público y, por último, de los efectos que genera en la audiencia. Este paradigma de análisis fue tiempo después desplazado por uno que trataba de dar cuenta de la participación activa de los medios en la *construcción de la realidad social*. Desde este punto de vista, la televisión era considerada en referencia a su capacidad de construir mundos, acontecimientos, de establecer relaciones, en suma, de crear realidad. En este poder de producir la realidad radicaba su eficacia socio-simbólica.

En nuestros días, por su parte, estamos viviendo un cambio radical de paradigmas. Un cambio que se extiende desde la comunicación social hasta la relación de los individuos con lo público. De acuerdo a Gérard Imbert (2003), este cambio entraña transformaciones importantes en diferentes ámbitos. Algunas de las transformaciones más significativas serían, siguiendo al propio Imbert, la expansión de la naturaleza del espacio público hacia objetos y referentes impensables hace décadas, los nuevos modos de comunicación impulsados por el desarrollo de las nuevas tecnologías, y, sobre todo, las mutaciones "en la representación misma de la realidad y las formas narrativas" (Imbert, 2003, p. 233). Son estas últimas, es decir, las que afectan a la representación de la realidad, las que me interesa considerar en relación al discurso informativo de la televisión.

NEOTELEVISIÓN Y GÉNEROS CONFUSOS

Sabemos que la televisión ha venido reconfigurando sus estrategias y técnicas de hacer, decir y mostrar desde su invención hasta la actualidad. Desde la *pantalla de sonidos* hasta el actual *palimpsesto*, no son pocas las mutaciones, que a nivel técnico, retórico y estilístico, así como en sus modalidades de recepción, la televisión ha sufrido. No obstante aquello, es posible distinguir, por decirlo de algún modo, dos etapas en la historia del dispositivo televisual: la paleo y la neotelevisión. Esto significa que habría alguna suerte de discontinuidad entre ambas etapas, lo suficientemente abrupta como para que se pueda considerar que un modelo de televisión ha llegado a su fin y otro ha comenzado. En este sentido, se ha tendido a identificar al primer período con un contexto institucional dominado por los grandes monopolios públicos y la centralización política. Dentro de tal encuadramiento histórico se ha caracterizado a la paleotelevisión como una televisión de corte, fundamentalmente, pedagógico. Ahora bien, eso no significa que durante este período la televisión fuera concebida exclusivamente como un medio de aprendizaje social. Ciertamente, en su discurso había lugar para el entretenimiento y el espectáculo, sin embargo, estos rasgos fueron considerados secundarios en ese momento. La televisión era, sobre todo, un instrumento didáctico destinado a la facilitación del acceso al saber. De acuerdo a Alejandro Piscitelli (1995, p. 88), la

paleotelevisión estaba "caracterizada por un proyecto de educación cultural y popular basada en un contrato de comunicación pedagógica, en la cual los telespectadores constituían una gran clase y los profesionales de la televisión serían los maestros".

Por su parte, la neotelevisión ha sido vinculada frecuentemente con la entrada de la lógica de mercado al sistema televisivo. Se podría decir que la neotelevisión supuso la ruptura del modelo monopolístico y la constitución de nuevos criterios, fundamentalmente económicos, para la producción de formatos y programas, así como novedosas modalidades de consumo. Entendemos por neotelevisión, escribe Cortés (1999, p. 44),

a la oferta de las televisiones públicas y privadas en régimen comercial de competencia, buscando su rentabilidad en la publicidad como principal fuente de financiación, y estableciendo como norma para conseguirla los dictámenes de consumo televisivo por parte de la audiencia y su análisis.

También se afirma que en la así llamada neotelevisión la lógica visual queda supeditada a la lógica de lo in-mediató, del contacto o la proximidad, y en donde la seducción es el principal operador de captación del público. En palabras de Gérard Imbert (2003, p. 44),

de una televisión documental, referencial, pasamos, podríamos decir, a una televisión especular, con un fuerte componente narcisista, que se amolda a los supuestos gustos del público: gustos declarados, social y públicamente reconocidos, pero también pulsiones "inconfesables", fantasmas colectivos, imaginarios sociales. El medio se transforma entonces en una enorme máquina de entretener, en el doble sentido de la palabra: *ocupar* (en el sentido más pasivo del término, fenómeno que culmina en los programas nocturnos) y *divertir* que, aunque sea un acto más activo, tiende a apartar de la realidad, a fabricar sueños, ilusiones.

Sabemos que una colectividad se define del modo más seguro posible a través de los relatos que ella misma produce y consume. Por ello, las narraciones e imágenes que producen y hacen circular los medios de comunicación juegan un papel fundamental en la constitución de la *identidad narrativa* de toda sociedad. En este sentido, actualmente se sigue aceptando la idea de que la televisión es el espacio privilegiado donde se elabora el imaginario social. Así, como espacio de la representación, la neotelevisión se ha convertido también en el espacio de la *ambivalencia*. Con la neotelevisión, en efecto, irrumpe un discurso híbrido, heterogéneo, acaso podríamos decir *fronterizo*, cuyo *topos* privilegiado es el *entre*. Se trata de una modalidad discursiva que constituye un tercer espacio, un espacio *entremedio*, *entredoux*, que desplaza constantemente las fronteras entre lo privado y lo público; entre lo colectivo, lo nacional y lo individual; entre un habla sobre el afuera y un decir sobre sí misma, esto es, entre un discurso sobre el mundo de referencia y un lenguaje metatelevisivo; entre la distancia enunciativa y la ilusión de contacto que simula el cara a cara de la situación de interlocución; entre un discurso referencial, mimético, que mantendría con la realidad cotidiana de la sociedad una relación de correspondencia y un discurso ficcional, simulativo; por último, entre un discurso realista, objetivo, basado en un contrato comunicativo vinculado a la noción de verdad y un discurso narrativo cuya legitimidad surge en función no de su relación con la verdad sino con textos y formatos ya establecidos.

La noción de contrato comunicativo¹ ha estado en el centro de las discusiones en torno a la neotelevisión ya que ésta facilita una definición de la "naturaleza" del programa, así como del tipo de proyecto comunicativo que se manifiesta en él. Piscitelli (1995) señalaba que, además del contrato masivo de comunicación pedagógica, la paleotelevisión también instrumentó un segundo nivel contractual caracterizado por un modo peculiar de estructurar el flujo de las emociones a partir de la división de la programación en géneros². Siguiendo a este autor, los espectadores eran interpelados por géneros definidos y, de esta forma, se constituían en públicos idiosincrásicos a través de una estructura temporal rígida. "La grilla de programación articula la pantalla y prepara a los telespectadores para que elijan y se predispongan a efectuar operaciones de producción de sentido y afecto, propias del contrato de comunicación que corresponde a la emisión elegida" (Piscitelli, 1995, p. 188). En resumen, el pacto comunicativo paleotelevisivo descansaba, fundamentalmente, en tres contratos comunicativos que englobaban diversos géneros y formas de mediación claramente identificables: un contrato de información, un contrato de entretenimiento y un contrato de publicidad.

Para Dominique Wolton (1992) la programación es, ante todo, una especie de construcción de la relación con el mundo de referencia, que organiza tanto los programas como el calendario del tiempo cotidiano. En este sentido, señala Wolton, la televisión generalizada, es decir, la televisión destinada al "gran público", al público masivo, esto es, lo que nosotros hemos venido llamando paleotelevisión, se estructuró a partir de la vinculación de dos grandes géneros: la información y los programas de entretenimiento. En efecto, estos dos grandes géneros estarían en el origen del éxito de la televisión, pues, en opinión del propio Wolton (1992), reflejan también los dos grandes aspectos de la realidad: el mundo objetivo, histórico y el mundo del tiempo libre y de la distracción. Televisión-narración y televisión-espectáculo³ eran, en suma, los dos casilleros identificables en el dispositivo paleotelevisivo.

En la neotelevisión, por su parte, las fronteras entre los géneros ya no son tan claramente discernibles. De esta manera, otro modo de señalar el tránsito de la paleo a la neotelevisión podría ser indicando el movimiento desde un modelo televisivo con una estructura rígida de géneros hacia otro donde no hay, de antemano, ninguna diferenciación perceptible, es decir, donde no habría ninguna incompatibilidad formal entre la referencialidad y la ficción. Es bien sabido, en este sentido, que a partir de la década de los noventa asistimos al surgimiento de formatos y géneros televisivos que, como el talk show y el reality show, exploraban los límites de estas fronteras, estableciendo una relación ambivalente con los espectadores. Asimismo, géneros ya establecidos

¹ En toda comunicación el texto introduce representaciones del enunciador y del destinatario, ya que cada uno elabora su discurso a partir de la imagen que posee de sí mismo y del otro. Esto se traduce en instrucciones de uso que crean un sistema de expectativas acerca de lo que es esperable acerca de las funciones que se sostendrán. De acuerdo a Patrick Charadeau (2003, p. 78), "todo intercambio lingüístico se realiza en un marco de cointencionalidad, cuya garantía está constituida por los condicionamientos de la situación comunicativa. Este necesario reconocimiento recíproco de los requisitos de la situación por parte de los participantes en el intercambio lingüístico, nos lleva a afirmar que estos están ligados por una especie de acuerdo previo acerca de los datos presentes en ese marco de referencia. De alguna manera se encuentran en una situación que los obliga a suscribir, previamente a toda intención y estrategia particular, un contrato de reconocimiento de las condiciones de realización del tipo de intercambio lingüístico que llevan a cabo. Por eso postulamos que todo acto comunicativo, en lo que respecta a su significación, depende de un contrato de comunicación"

² El género, como bien se sabe, es un principio de coherencia textual que organiza las distintas formas de producir y, en consecuencia, de interpretar textos. Se trata, podríamos decir, de un particular tipo de marco que permitiría encuadrar una serie de operaciones de significación y reconocimiento que serían válidas sólo al interior de dicho marco. De acuerdo a Lucrecia Escudero (1997, pp. 75-77) "el criterio de género designará una clase de discursos [...] y simultáneamente una forma o matriz de producción [...] El género pondrá en relación no sólo un texto con una serie, sino un público con un sistema de producción, contribuyendo a construir la competencia de lectura e interpretación de los consumidores [...] En síntesis: los géneros estructuran los hábitos de consumo de los medios y cada género se organiza alrededor de una estructura de base que lo identifica".

³ Bechelloni (1989) hace también esta distinción entre la dimensión espectacular y la función narrativa de la televisión en un ensayo valioso.

como el noticiero acompañaron estos cambios incorporando y con-fundiendo recursos y técnicas pertenecientes a otros géneros y formatos audiovisuales.

NEONOTICIERO: ENTRE LA FICCIÓN Y LA INFORMACIÓN

"La televisión no es la ventana del mundo sino el texto (la palabra y la escena transformadas en una narración) visto por la ventana estrecha de la pantalla" (Vilches, 1989, p. 319). Mirar televisión no es precisamente lo mismo que mirar por una ventana que da al mundo, como si el vidrio de la pantalla nos ofreciera una visión neutra, objetiva, no mancillada por la retórica de la presentación, de la realidad del mundo⁴. Desde este vértice óptico, no es dable reducir la práctica concreta del discurso de la información a una reproducción mecánica de cuanto sucede en el mundo. Por el contrario, en cualquier enunciado efectuado por el género noticiero intervienen siempre, de ordinario, elementos de *modelización* en su construcción. Estos elementos modales, así como las improntas de la enunciación se actualizan, sobre todo, "en la huellas técnicas del trabajo semiótico necesario para transformar un conjunto de materiales en el significante textual" (Bettetini, 1984, p. 87).

No obstante lo anterior, la noción de "objetividad", en tanto modo adecuado de (re)presentación de la realidad de los acontecimientos del mundo, forma parte aún del buen sentido del campo periodístico audiovisual. Ya sea como modo enunciativo "grado cero", que tiene con el referente una relación de correspondencia directa, no problemática, capaz de reproducir la realidad; o como *desideratum*, es decir, como modo de significación al cual habría que aspirar idealmente, la "objetividad" suele justificarse y legitimar, al mismo tiempo, a la institución periodística.

Sabemos que cada programa da instrucciones sobre sí mismo y establece las condiciones de su propio consumo y contribuye a producir aquello que Umberto Eco (1999) llamó *Lector Modelo*⁵ capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por el programa. Para el caso que aquí estamos considerando, el propio Vilches (1989, p. 18) señala que "un telediario no sólo se programa a sí mismo sino que programa al espectador". El noticiero provee instrucciones al destinatario acerca de cómo se ha de observar, "en este sentido, todo telediario es un modelo enciclopédico, un manual de instrucciones de cómo: a) se han de entender las noticias, y b) se ha de interpretar el telediario" (Vilches, 1989, pp. 76-77).

Para ello, el noticiero incluye en su discurso de forma explícita alocuciones que contribuyen a definir la manera en que se lo debe interpretar. Expresiones como "éstas son las noticias", "la verdad de los hechos", "la realidad aquí en vivo", entre otras son, de acuerdo a Alberto Munari (1989), "marcadores de diferencia", es decir, indicaciones que permitirían el reconocimiento preliminar de un texto y que activarían en el destinatario ciertas claves interpretativas. En palabras de Juan Pablo Arancibia (1999, pp. 39-40), "aquellas frases, en este caso particular, operan como convocatoria para el encuentro con un tipo de textualidad televisiva muy precisa y que fundamentalmente tendría como signo central el dar a conocer 'la realidad cotidiana de la sociedad'".

⁴ De acuerdo a Jacques Derrida, la realidad está hecha. Es decir: "no está dada sino activamente producida, cribada, investida, performativamente interpretada por numerosos dispositivos ficticios o artificiales, jerarquizadores y selectivos" (Derrida, J., 1998, p. 15).

⁵ Según Umberto Eco, "un texto, tal como aparece en su superficie (o manifestación) lingüística, representa una cadena de artificios expresivos que el destinatario debe actualizar". Así, en la medida en que todo texto debe ser actualizado y que, para ello, "requiere ciertos movimientos cooperativos, activos y conscientes, por parte del lector", el papel de este último resulta constitutivo en todo proceso de producción de sentido. Ahora bien, señala el propio Eco, esta condición pragmática de existencia de los textos parece chocar con otra ley no menos obvia. En sus palabras, "en realidad, los textos no sólo dicen o muestran algo, sino que también dicen y muestran el modo en que ese algo se propone y se capta. Al remitir a un <<mundo>>, los textos desvelan los diferentes modos en que se realiza dicha referencia". Es el propio texto, se concluye, el que dibujaría las condiciones de su reconocimiento, o, en otros términos, de su lectura. Por consiguiente, cualquier texto "deberá prever un Lector Modelo capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él" (Eco, U., 1999, pp. 73-80).

Las figuras mediadoras (conductores-presentadores), verdaderos marcadores de diferencia encarnados, son también fundamentales para el dispositivo de veridicción del noticiero televisivo. El presentador, en efecto, "determina las modalidades de fruición del espectador y, también, provoca una ritualización del discurso que permite atribuir a cada emisión los valores de verdad que corresponden al género noticiero" (Farré, 2004, p. 171).

Para Gerard Imbert (2003) son dos, fundamentalmente, las instancias que intervienen en la *escenificación de la realidad* producida por el informativo televisivo. Una de ellas es el aparato enunciativo con su función mediadora y, la segunda, la utilización del directo con su función autenticadora. De acuerdo a este autor,

ambas refuerzan la credibilidad del mensaje inscribiéndolo en un doble modo de enunciación (directo e indirecto), y contribuyen a crear efectos de realidad que instituyen la realidad, mediante su enunciación, en un acto *performativo* que *produce* la realidad ante nuestra mirada, creando así un espacio de interacción y reforzando el contrato comunicativo que une espectador y dispositivo televisivo (Imbert, 2003, p. 88).

El mismo Imbert nos recuerda que Eliseo Verón, en un artículo antiguo, destacó la importancia del espacio enunciativo en la comunicación visual, así como también el énfasis de la enunciación por sobre el contenido de lo enunciado en los nuevos modos del decir televisivo. Verón definía aquel espacio

como lugar de contacto y condición de la interacción entre actores de la comunicación, de acuerdo con un contrato comunicativo fundado en el directo [...] que produce <<efectos de transparencia>>, como si lo real se presentara sin filtro, como si la imagen fuera el referente, la realidad misma, en estado bruto; como si no hubiera mediación, ni enunciativa, ni técnica, ni siquiera humana, siendo el presentador un personaje de prestado, puro *hacer-decir*, valedor de la realidad objetiva (Imbert, 2003, pp. 88-89).

En la neotelevisión, sin embargo, el discurso de la información está atravesando por una doble crisis que afecta tanto a los contenidos como a sus formas. En el caso de la primera se trata de una crisis de credibilidad que refleja la crisis, más general, del discurso público. En el caso de la segunda, esta crisis es más bien relativa al modo de representación de la realidad. Imbert (2003) destaca en este sentido que los grandes acontecimientos tienden a perder relevancia y se afianza, en su lugar, un interés por lo minúsculo, por los pequeños relatos de lo cotidiano. Frente al desgaste general del discurso público el suceso, según la lectura de nuestro autor, ocuparía hoy en día un lugar central en el dispositivo informativo audiovisual generando particulares derivas discursivas desde lo informativo hacia lo espectacular o anecdótico, desde lo objetivo hacia lo subjetivo, de lo racional hacia lo emotivo, de lo colectivo a lo individual y, sobre todo, desde el informar hacia el relatar.

EL RELATO COMO FACTOR DE FICCIONALIZACIÓN EN EL NOTICIERO NEOTELEVISIVO

La narrativización de los acontecimientos es una tendencia bien visible actualmente en los noticieros. Si bien es cierto que los recursos retóricos en clave narrativa han estado presentes desde los orígenes del periodismo moderno, no es menos cierto que en la actualidad somos testigos de una expansión cada vez mayor de tales recursos ficcionalizantes. La estructura-relato⁶, en este sentido,

⁶ Básicamente, esta forma supone: un sujeto principal; un comienzo, un nudo y un desenlace, es decir, una <<peripecia>> o cambio de suerte (el pasaje de un estado inicial a un estado final diferente del primero); y una voz narrativa identificable. Para un autor como Gianfranco Bettetini, es prácticamente imposible evitar la dimensión de la narración tanto en la propuesta signica de un hecho como en la enunciación de una noticia. En sus palabras (Bettetini, G., 1984, p. 71), "la información tiende siempre a estructurarse en un relato, con su inicio y su conclusión, sus relaciones lineales de causa y efecto, sus funciones, sus acciones, sus actantes y sus actores". Miquel Rodrigo (1996, p. 16), por su parte, afirma que "la noticia es la narración de un hecho o la reescritura de otra narración". En suma, cada noticia es una narración

ha venido colonizando espacios que anteriormente habían estado habitados por géneros discursivos de otra índole. Es posible, de acuerdo a Aníbal Ford que "este crecimiento narrativo y no argumentativo/informativo se corresponda con nuevas segmentaciones socioculturales, paralelas a las transformaciones de la sociedad posindustrial de consumo. En este sentido se correspondería con las crecientes demandas de la industria cultural de producir nuevos géneros" (Ford, 1997, p. 138).

Esta insistencia del relato, no obstante, no debería identificarse como un espacio para la fabulación. La narración es más bien una estructura de significación que otorga sentido a los sucesos del mundo de referencia y en ello, justamente, radica la ambivalencia discursiva del dispositivo informativo neotelevisivo: en que sin poseer la arbitrariedad del relato literario (cuyo referente puede no ser real), utiliza una serie de recursos ficcionalizantes, en particular narrativos, para producir sus efectos de realidad, disolviendo así las fronteras que fijaban las diferencias entre la realidad y la ficción. En efecto, aquello que podríamos llamar la estética del noticiero neotelevisivo es una estética de carácter ficcionalizante, es decir, una estética conformada a partir de técnicas, estrategias y modalidades propias de lenguajes audiovisuales de naturaleza ficcional.

En el neonoticiero, ejemplos de estos recursos ficcionalizantes son los encuadres, los movimientos de cámara y montaje, la voz en *off*, la música y los efectos sonoros, la puesta en escena del plató, los títulos, en suma, todos aquellos elementos constitutivos de lo que podríamos llamar la imagen de *autor* del noticiero y, al mismo tiempo, determinantes de la interpretación, ya que orientan la "lectura" que el espectador deberá hacer del programa.

Así pues, es posible considerar el género noticiero, en oposición a las perspectivas objetivistas del medio, como un programa de carácter ficcionalizante donde no habría dicotomía u oposición alternativa entre ficción y realidad. A esto se refiere Marcela Farré (2003, p. 42), precisamente, cuando afirma que el noticiero es "*una construcción artística de la verdad posible, un ensayo de comunicación que acaso acierte a la búsqueda de la referencia*".

LA SIMULACIÓN O EL *COMO SI* EN LA INFORMACIÓN

Una propuesta teórica relevante en este sentido es la reflexión del semiólogo italiano Gianfranco Bettetini (1989) en torno al concepto de *simulación*. El término simulación es un término ambiguo que se ha prestado a muchos equívocos interpretativos pero a partir del cual este autor construye una propuesta relevante para la relectura del par binario realidad/ficción.

Para este autor, es justamente la ambivalencia semántica del término⁷ la que permite un análisis rentable del mismo. Siguiendo la idea de este autor, cada lenguaje se encuentra implicado siempre en problemas de simulación ya que, según él, un lenguaje *debe* simular, aunque con gradaciones diversas, que van de la imitación lo más convincente posible de un referente real hasta la construcción de significados atendibles, a los que no corresponde ningún referente extralingüístico. Asimismo, un lenguaje *puede* simular en el sentido negativo del término, es decir, tendiendo a implicar a los destinatarios en operaciones de persuasión respecto a significados falsos o, en todo caso, objetivamente inatendibles.

Bettetini (1989) propone, pues, un análisis que tiende a separar todos los problemas vinculados con la simulación en dos universos, conforme estén inscritos en relación con el significante o con el significado. El primer ámbito, el de la *simulación significativa*, es un instrumento fundamental de significación, de producción de sentido, en sus palabras, "se simula una acción de suplencia respecto a la realidad para producir un proceso semiótico, un acto

porque asume un orden para los sucesos sobre los que informa. Por ende, el noticiero es narración pues su función es la de contar noticias.

⁷ "<<Simular>> significa imitar, representar, reproducir; pero significa también fingir, engañar, mentir [...] De esta manera el arte de la <simulación>> conlleva la habilidad ejecutiva del retrato, de la estatua, de la representación de la idea; pero también la de saber fingir, la de la estratagema" (Bettetini, G., 1989, p. 68).

representativo" (Bettetini, 1989, p. 70). La *simulación significada*, en cambio, "es el producto de un proceso semiótico que enmascara su erroneidad, su no-correspondencia a la realidad o, de cualquier modo, su falsedad, tras las apariencias de una representación correcta y verídica" (Bettetini, 1989, p. 94).

Dijimos líneas arriba que los programas televisivos, tradicionalmente, se dividieron en dos categorías de sentido fundamentales. Por un lado los programas de información, en los que la televisión ofrecería enunciados acerca de hechos que se verifican independientemente de ella. Y, por el otro, programas de ficción en donde el espectador pondría en marcha, por consenso, eso que se llama suspensión de la incredulidad y acepta tomar por cierto aquello que es, en cambio, efecto de construcción ficticia. En general, los estudios sobre el medio reflejaron de alguna manera esta distinción, ya que tendieron a adoptar uno de estos enfoques: por una parte el que entiende que los signos pueden *reproducir* un objeto destinado a la representación y, por la otra, el que analiza las posibilidades de *autonomía* de los signos para producir significados independientes. En cambio, de acuerdo a Bettetini (p. 73),

los signos se conexionan recíprocamente y producen sentido en virtud de cierta autonomía, en virtud de las reglas que presiden las manifestaciones del lenguaje del que hacen parte; pero las construcciones significantes a las que responden deben de todos modos conservar cierta referencia con la realidad (concreta o abstracta), existente o fantástica, material o espiritual) de la que hablan; y es justamente la simulación, entendida como prueba representativa a la cual se somete el significante, la que tiene viva y funcional esta relación.

La simulación, por lo tanto, designaría la relación entre el signo y la cosa significada; es, acaso podríamos concluir, la construcción (ficticiamente) sustitutiva respecto a la realidad. Siguiendo la lectura que de ella hace nuestro autor, la simulación es una concepción general de la representación (ficticia) de la realidad, cuyo horizonte resulta lo suficientemente amplio como para llegar a englobar cualquier tipo de representación. En este sentido, García Noblejas considerara, desde un punto de vista bastante familiar a éste, que "las noticias que aparecen en la televisión son peculiares ficciones gnoseológicas, de carácter simbólico y alegórico" (García Noblejas, 1996, p. 85). Evidentemente, realidad y ficción no conformarían aquí espacios de semioticidad alternativos, antes bien ambas constituyen lo que podríamos llamar una "unidad de sentido", formalmente representada en el marco específico de la textualidad. La ficción en el género noticiero no sería, por ende, aquello que se opone a una representación "objetiva" o neutra de la realidad, sino que es aquello que se opone, precisamente, a la distinción entre realidad y ficción en el discurso audiovisual, constituyéndose de esta manera el noticiero en un verdadero género *fronterizo* donde las diferenciaciones entre un habla referencial y un discurso ficcionalizante no resultan ya válidas. Para decirlo de otro modo, en el dispositivo informativo neotelevisivo la realidad tiene, paradójicamente, estructura de ficción. Por último, cabría interrogarse, en este sentido, si la disolución de las fronteras entre los géneros no representa también la disolución de las fronteras entre la realidad y su simulación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arancibia, J. (1999) Acerca de decir, informar, objetivar. En Ossa, C. (comp.) La pantalla delirante: los nuevos escenarios de la comunicación en Chile (pp. 39-62). Santiago de Chile: LOM/Universidad ARCIS.

Bechelloni, G. (1989) ¿Televisión-Espectáculo o Televisión-Narración. En Videoculturas de fin de siglo (pp. 55-66). Madrid: Cátedra.

Bettetini, G. (1984) La conversación audiovisual. Madrid: Cátedra.

Bettetini, G. (1989) Por un establecimiento semio-prágmático del concepto de simulación (pp. 67-98). En V.V.A.A. Videoculturas de fin de siglo. Madrid: Cátedra.

- Buonanno, M. (1999) *El drama televisivo: identidad y contenidos sociales*. Barcelona: Gedisa.
- Charadeau, P. (2003) *El discurso de la información: la construcción del espejo social*. Barcelona: Gedisa.
- Cortés, J. (1999) *La estrategia de la seducción: la programación en la neotelevisión*. Pamplona: Eunsa.
- Eco, U. (1999) *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
- Escudero, L. (1997) *El secreto como motor narrativo*. En Verón, E.; Escudero, L. (comps.), *Telenovela: ficción popular y mutaciones culturales* (pp. 73-86). Barcelona: Gedisa.
- Farré, M. (2004) *El noticiero como mundo posible*. Buenos Aires: La Crujía.
- Ford, A.; Longo, F. (1997) *La exasperación del caso*. En Verón, E.; Escudero, L. (comps.), *Telenovela: ficción popular y mutaciones culturales* (pp. 131-140). Barcelona: Gedisa.
- García-Noblejas, J. (1996) *Comunicación y mundos posibles*. Navarra: Eunsa.
- Imbert, G. (2003) *El zoo visual: de la televisión espectacular a la televisión especular*. Barcelona: Gedisa.
- Munari, A. (1989) *¿De verdad o de mentira?* En *Videoculturas de fin de siglo* (pp. 107-116). Madrid: Cátedra.
- Piscitelli, A. (1995) *Paleo, neo y postelevisión: del paradigma de centralización a los multimedios interactivos* (pp. 186-210). En *Ciberculturas*. Buenos Aires: Paidós.
- Rodrigo, M. (1996) *La construcción de la noticia*. Barcelona: Paidós.
- Vilches, L. (1989) *Manipulación de la información televisiva*. Barcelona: Paidós.
- Wolton, D. (1992) *Elogio del gran público*. Barcelona: Gedisa.