

François Jost

*Televisión:  
medios antiguos, nuevos objetos*

Traducción Magdalena Arnoux Narvaja

signo & seña **Número 12 Abril 2001**

Si bien los abordajes institucionales, sociológicos, económicos de la televisión ya han brindado numerosos resultados, la historia de la teoría de los programas queda por hacerse. Del mismo modo, aun cuando la demanda social exige cada día una mayor comprensión y explicación de los programas tendiente a una educación respecto de los medios, el problema de los métodos que deben ser puestos en marcha permanece abierto.

Dos grandes concepciones regulan de un modo más o menos implícito los diversos abordajes:

- según la primera concepción, el objeto televisivo es sólo un caso puntual de un tipo de comunicación mucho más amplio y los instrumentos de análisis de los que es deudor son importados de disciplinas que le son ajenas (el análisis del discurso, la semiología del cine, la retórica, etc.);

- de acuerdo con la segunda, la ruptura instaurada por la televisión en la historia de los medios es de tal magnitud que el mínimo análisis requiere instrumentos nuevos, aun cuando el objeto mantiene relaciones de homologación con medios más antiguos. Pienso aquí en quienes, por ejemplo, se esfuerzan en codificar el montaje de los programas sin hacer referencia, o peor aún, ignorando, las premisas cinematográficas del montaje audiovisual.

Que los teóricos oscilen entre estas dos posturas, a la larga insostenibles, se debe sin duda, en primer lugar, a que el objeto *televisión* ocupa un lugar paradójico y algo contradictorio en el campo de la comunicación.

· Desde el punto de vista tecnológico, quedaría ya fuera de nuestras preocupaciones por dejar poco margen a la innovación. Por ello no es extraño ver a este medio, que sin embargo acápara una parte importante de la atención periodística, puesto a la par de antiguas imágenes y antiguos medios, dado que el patrón de la novedad está suministrado ahora por lo virtual y las redes telefónicas;

Desde el punto de vista de sus efectos sobre la sociedad, la televisión no presentaría más que un interés *actual*. Y, de hecho, ha habido una suerte de repartición salvaje, más o menos admitida, entre, por un lado, las disciplinas históricas, entre las que se encuentra la evolución de la televisión desde hace 50 años, y, por otro, las disciplinas de la comunicación, que focalizan su atención en el día a día con su cortejo de géneros más o menos efímeros, de emisiones faro, de transferencia de animadores, etc.

Lo que quisiera mostrar hoy es que la posibilidad dada a los investigadores de considerar los programas televisivos a la vez en su conjunto y en su contexto —en su devenir—, gracias a la apertura del Depósito Legal de lo Audiovisual en Francia, trajo como consecuencia el desplazamiento de las fronteras y, finalmente, el surgimiento de nuevos objetos de investigación en el corazón mismo de un medio antiguo.

Privados de esas fuentes audiovisuales que son los programas, los investigadores quedaron sometidos hasta mediados de los noventa a los discursos de los actores, sin darse cuenta, muchas veces, de que en vez de examinar el objeto *televisión*, reflejaban solamente estrategias de comunicación. Los *reality shows* “lejos de constituir un episodio anodino de la historia del espectáculo televisivo, son el símbolo, por el contrario, de un momento central de éste. Sellan, en efecto, la culminación de una evolución que modela al medio desde su creación: la participación cada vez más activa del público en la escena que ofrece la pantalla”<sup>1</sup>. ¿A quién pertenece este juicio? ¿A un productor? ¿A un investigador?

¿Y éste? “Durante cincuenta años la televisión expresó un poder moral, estético, venido de más arriba; hoy el televidente, el ciudadano televidente, quiere y debe convertirse en el sujeto de su historia”<sup>2</sup>.

¿Y éste otro? “Se dijo durante mucho tiempo que la televisión separaba a las personas; cuando, por lo contrario, se está convirtiendo, en un aglutinador social”<sup>3</sup>.

Resulta muy difícil entregarse a este juego de adivinanzas puesto que investigadores y productores parecían hablar entonces con una misma voz.

1. Dominique Mehl, *Observatoire de la télévision*, n°1, 15-3-93.

2. Philippe Plaisance, *Libération*, 8-1-93.

3. Pascale Breugnot, *Stratégies* n°841, 9 de julio de 1993.

Dentro de esta perspectiva, qué valor tiene la idea frecuentemente reiterada, de que los años 90 han presenciado la multiplicación de testimonios en la televisión y que son “el índice de una visión relativista, temerosa de la desinformación, desconfiada de todos los a priori y no dichos que no estén implicados en la referencia a los proyectos de sociedad y a la confrontación ideológica. Más allá del establecimiento de los hechos mismos, por falta de criterios aceptables para todos, la interpretación es un problema de punto de vista y no de verdades postuladas por expertos”<sup>4</sup>.

Una posibilidad de evaluación estaría dada por un verdadero estudio histórico. Y se vería, a la luz de los múltiples programas de comienzos de los sesenta, cuán equivocadas resultan estas afirmaciones. Pero, antes de lanzarnos a un contraexamen de este tipo, surge un interrogante que nos incita a reflexionar sobre los métodos que debemos emplear frente a este nuevo continente de investigación. ¿Podemos derivar de la multiplicidad de testimonios expresados la existencia de una multiplicidad de puntos de vista?

Al mismo tiempo, entendemos la dificultad constitutiva de los estudios sobre la televisión, que pone en juego el discurso verbal, las formas dialógicas (conversación, debate), la ficción, el relato, una estructuración del tiempo, además de los recursos propios del lenguaje televisivo. No podemos pues analizar la televisión sin recurrir a métodos y conceptos diversos venidos de cada una de las disciplinas involucradas. Y el papel del analista consiste precisamente en definir, a través de la articulación de estos elementos, la especificidad de la comunicación televisiva.

Para dar una idea de los alcances epistemológicos en juego que quiero señalar, me concentraré únicamente en el problema del testigo.

### *Pluralidad de voces, unicidad del punto de vista*

¿Cuál es el valor de esta tesis del relativismo profano, confrontación democrática de los puntos de vista, en la que los productores de TF1 han querido ver la liberación del televidente, afirmando que a través de los *reality shows* y de otros *talk shows* “los ciudadanos (habían) decidido apropiarse de la televisión, hasta entonces reservada al clero, y de compartir con los demás las reflexiones

4. Pierre Chambat, “La télévisation: spectacle, politique, lien social”, *Dossier de l'audiovisuel* n°51, *Les approches du téléspectateur*, pág. 20.

que les suscitaban sus propias experiencias?”<sup>5</sup> ¿De la pluralidad de voces podemos concluir la existencia de una pluralidad de puntos de vista?

La primera respuesta debe buscarse, desde luego, del lado de la lengua, allí donde el lingüista Oswald Ducrot nos alerta sobre tal reducción: un locutor es responsable de sus enunciados en la medida en que se anclan en su enunciación, pero puede perfectamente expresar una idea que no sea la suya. Así, cuando, retomando un insulto que se le ha hecho una persona repite “¡Ah, sí! ¡Soy un imbécil!”, no comparte, desde luego, en absoluto, la opinión del que ha lanzado tal juicio, a pesar de que utiliza la primera persona. En múltiples circunstancias, un locutor puede entonces adoptar una posición que no comparte (como cuando nos ponemos en la posición de “abogados del diablo”), deslizarse en la piel de enunciadores diversos, “esos seres que se expresan, en principio, a través de la enunciación, sin que por ello se les puedan atribuir palabras precisas”<sup>6</sup>.

Este recorrido lingüístico nos permite concluir que la multiplicación de testigos no nos garantiza en modo alguno la diversidad de opiniones o algún tipo de relativismo. Sometamos esta hipótesis a prueba en el análisis de un programa cuyo nombre indica claramente el lugar que pretende darle al ciudadano: *Témoin n° 1 (Testigo N°1)*. Este programa, cuya transmisión fue suspendida por permitir acusación sin pruebas en el caso de la profanación al cementerio de Carpentras, se proponía de modo explícito encontrar culpables y perseguía, mediante la puesta en escena de la palabra, otro objetivo: magnificar a las víctimas. Ya fueran víctimas de violación, de asesinato o de secuestro, todos los testigos eran presentados como víctimas de la cosa juzgada. El conductor del programa y los testigos estaban de acuerdo en ese punto. Jacques Pradel se muestra, por ejemplo, escéptico frente a la absolución de dos jóvenes sospechosos del asesinato de una muchacha: “A los ojos de la sociedad, no son culpables. (...) Sé que no se debe comentar un juicio pero -dice esto dirigiéndose al abogado de la parte civil- tengo ganas, de todos modos, de pedirle su opinión”. Una madre da testimonio del dolor que le ha producido la desaparición de su hijo y le reprocha a la justicia el no haber hecho lo suficiente: “Es necesario que se busquen testigos y que se crea lo que dicen”. El hermano de una víctima del atentado al DC 10 de UTA, se siente “defraudado por el papel del Estado”.

5. Pascale Breugnot, *Evenement du jeudi*, retomado en el *Dossier de l'audiovisuel* n° 51, pág. 33.

6. O. Ducrot, “Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation”, *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984, pág. 204.

Una mujer, herida en otro atentado, "víctima de la política", se permite reproches al ministro Méhaignerie porque "en este país no hay justicia"<sup>7</sup>. Lo mismo ocurre en *Perdu de vue* (*Perdido de vista*), donde un padre ataca a los políticos: "Que olvident su carrera política, que se ocupen de asuntos como el de esos dos muchachos en Guatemala, que se ocupen mejor que lo que se ocuparon en el caso de mi hijo en Camboya. (...) Tuvieron una actuación lamentable. ¡Siento vergüenza por Francia, que dice ser un gran país!"<sup>8</sup>. Apelando a todos los medios, estos programas le dan la razón a aquellos que, en la más reciente actualidad, piensan que el cumplimiento de la ley no brinda una respuesta satisfactoria al sufrimiento de las víctimas (ya se trate del juicio de Furiani o del rechazo de la puesta en libertad de Garetta por el asunto de la sangre contaminada).

### *Una tipología de los testigos*

Si en estos casos muchos testigos están al servicio de un mismo punto de vista, inversamente, una misma palabra testimonial puede tener, en ciertos programas, el valor de ejemplo generalizable.

Para comprender de qué modo el relato de un testigo es susceptible de ser utilizado, es preciso que tomemos la perspectiva del relato. Para ello, nos serviremos de la distinción propuesta por K. Hamburger de tres sujetos de enunciación:

- *el sujeto de enunciación histórico*, ese sujeto "cuya personalidad individual está fundamentalmente en discusión"<sup>9</sup>. De este modo, el sujeto que escribe una carta, un diario o una autobiografía atestigua una situación particular. Si escribe: "Miro la televisión", es para describir lo que hace cuando toma la pluma. Basta que un sujeto dé cuenta de las circunstancias que ha vivido para que se lo califique de histórico.

Esta relación entre el narrador y el acontecimiento que narra, no nos permite juzgar de antemano su compromiso con el relato: algunos narradores se mantienen distantes, relativamente neutros, en relación con los hechos referidos. Tal es el caso de aquel coordinador de la ayuda brindada a las víctimas

7. *Témoïn* n°1, 9 de noviembre de 1994.

8. *Perdu de vue*, noviembre de 1994.

9. *Logique des genres littéraires*, 1957, trad. Fr. 1986, Seuil, pág. 48

de un maremoto en Papuasía (Nueva Guinea): "La laguna está llena de cadáveres, el mar está lleno de cadáveres y la jungla está llena de cadáveres" (*Le Monde*, 22 de julio de 1998). Otros, por el contrario, anteponen su propia experiencia del horror. "Nunca vi algo así. Fue horrible. Mis vecinos desaparecieron en unos minutos, arrastrados por una ola gigantesca". Aunque ambos son enunciados históricos, sólo en el segundo se acentúa la subjetividad.

*-un sujeto de enunciación teórico*

Imaginemos ahora que el ejemplo del cual partimos -"Miro la televisión"- es pronunciado por un conferencista cuyo objetivo es hacer entender en qué consiste la actividad del televidente: "Miro la televisión, me levanto, vuelvo a sentarme ... la pantalla chica no me impone la inmovilidad de la sala de cine". El enunciado no describe ya lo que experimenta o ha experimentado el orador, sino un caso general que caracteriza la actitud de cualquier televidente. El sujeto de la enunciación es *teórico*, en la medida en que cada uno puede tomar el lugar de ese yo totalmente abstracto. En otras palabras, aun si el locutor dice yo, su discurso abarca más que su situación particular: representa "todos los posibles sujetos de la enunciación" (K. Hamburger 50) en el marco del caso teórico descrito por el discurso.

*-el sujeto de enunciación pragmático*

Es posible, por último, que yo siga un debate apasionadamente, que alguien me llame por teléfono y que, para liberarme del inoportuno, yo diga: "Estoy mirando (la) televisión". Este modo camuflado de decir "Me molestás" es ciertamente un acto de lenguaje: el enunciado tiene un valor comunicacional pronunciado, que va más allá de su sentido literal. Ocurre a veces que el corresponsal de un noticiero, sin saber que su imagen está siendo difundida en directo, bromea o hace comentarios que no tienen relación con aquello sobre lo cual el presentador habrá de consultarlo. Este, para evitar lo más velozmente posible todo eventual desvarío verbal (y para no encontrarse unos meses más tarde en uno de esos programas que recopilan furcios), dirá entonces "Estamos en el aire", menos con la intención de describir una situación que de alertar a su interlocutor. Su enunciado constituye a la vez una información y una advertencia.

Volvamos a nuestros testimonios televisivos. Un examen que se detenga en la lógica de los géneros ilumina la aparente homogeneidad de los relatos en primera persona que circulan en la televisión y nos invita a considerar con prudencia toda actitud que supondría, por la pobreza del vocabulario, que todos los testimonios están en el mismo nivel.

Las entrevistas a testigos oculares de acontecimientos extraordinarios -catástrofes, atentados o actos heroicos- pertenecen al campo de la enunciación histórica. El "Yo estuve allí", que está en el origen de este tipo de testimonio "logra mágicamente la factualización de lo narrado, una factualización apoyada en el carácter irrefutable de la experiencia personal"<sup>10</sup>. Más allá de la comprobación que, ya lo dijimos, pone en relación al sujeto de la enunciación con el objeto del discurso, lo que éste ha dicho descansa, según el mismo autor, en una promesa implícita, sobre la realidad de lo que cuenta, un compromiso sobre el honor. Esto explica que el testigo ocular pueda autodesignarse: "La autodesignación del testigo ocular es una institución, porque no se sostiene en nada que no sea el hecho de aceptar que las personas autentifican algunos de sus dichos afirmando el haber estado presentes en los acontecimientos relatados" (*ibid*). Esta autodesignación se basa en el hecho de que el testigo ocular "instituye su persona como una huella hablante", como si el acontecimiento se inscribiera en él a la manera de un balde en una superficie de cera, como si aquello que ha visto, vivido o vivenciado lo obligase a decir frente a otros lo que un día sucedió delante de sus ojos.

Este funcionamiento antropológico del testimonio ocular explica que se recurra a él, menos para entender cómo ocurrió un acontecimiento que para sentirlo: "la certificación después del testimonio actualiza el pasado inscribiendo un acontecimiento en nuestro mundo común, acercándolo a la tierra de nuestra existencia humana". Así, un informe frío y científico que establezca las circunstancias de un atentado no reemplazará jamás el testimonio de un individuo cuya posición en la realidad genera, sin embargo, un discurso fragmentario e impresionista.

Otro tipo de testimonio propio de la enunciación histórica: el relato de vida, el testimonio de una persona singular que refiere momentos de su existencia, huellas de su memoria, más o menos organizadas, cuyo empalme o sucesión dependen propiamente del individuo. Estos relatos son solicitados:

1- cuando una estrella, un escritor, un hombre público son interrogados porque se les atribuye una obra, literaria, artística o política; en otras palabras, cuando se trata de poner en juego la función autor;

2- cuando una persona común, anónima, cuenta su vida para dar a conocer su individualidad. Este testimonio vivido, documental o histórico, es mucho menos corriente. Contentémonos, por el momento, con dos ejemplos muy distintos.

10. R. Dulong, *Le témoin oculaire*, Presses de l'EHESS, 1998.

El primero está sacado de *Gens d'ici* (*Gente de aquí*) de Philippe Alfonsi y Patrick Pesnot, que se emitió de 1981 a 1982, justo antes del noticiero. En el programa que nos interesa (el 26 de febrero de 1992), dos muchachas de Quimper, alojadas en una residencia para trabajadores jóvenes, hablan de sus dificultades para encontrar trabajo, de lo que desearían hacer en caso de tener los medios. Una de las dos está estirada sobre su cama, pegada a la pared, la otra está sentada. Este testimonio no tiene nada de ejemplar: nos hace conocer una vida poco distinta de otras. En los programas anteriores habíamos conocido la de una anciana bretona que relataba su vida pasada en Plogoff (14/1/82), la de un ex-convicto que habla de su madre a la que ya no ve (18/1/1982), la de un abogado que cuenta cómo se representaba su trabajo de comisario durante la guerra (20/1/1982), la de un contrabandista que cuenta su pasado, etc. Como lo prueba la discreción de la cámara, casi todo el tiempo en plano fijo, se trata menos de describir la vida (*bio-graphein*) que de sugerir puntas a partir de los fragmentos de una narración.

Segundo ejemplo: *C'est mon histoire* (*Esta es mi historia*), difundida por la cadena Fr3, el 24 de marzo de 1992. El programa, cuyo subtítulo es *Présumé coupable* (*Presunto culpable*), se basa, por el título de la serie, en un fuerte contrato autobiográfico. Este telefilme muestra cómo un agricultor es acusado equivocadamente del asesinato de su esposa (que en realidad se ha suicidado); y, al final, el que ha vivido el drama en carne propia, Jean-Pierre Deulin, ahora nombrado con su propio nombre, aparece para atestiguar que todo lo que ha visto el espectador es verdad, y a señalar las consecuencias que aún pesan sobre su vida. Este tipo de documento tiene, evidentemente, un estatuto muy particular puesto que, al mismo tiempo que nos obliga a identificar al autor y al narrador, por la exhibición de un testigo distinto del actor que lo representa en la ficción, afirma que el telefilme no es ni una *autobiografía* ni una *autoficción* inspirada en hechos reales. Contradictorio mandato, ya que hay dos instancias que tironean de la autoría del relato: el testigo que afirma "es mi vida", pero cuya "voz flota y desaparece", como dice Foucault, y el que propone su telefilme al público, apoyándose en el primero.

El hecho mismo de que ese filme pertenezca a una serie con subtítulos que remiten, en todos los casos, a problemas generales, el propio hecho de que los testimonios finales desaparezcan poco a poco en beneficio de la ficción misma, demuestra que en este tipo de programa televisivo el testigo viene a ocupar un lugar asignado por el autor y que otras personas hubieran podido ocupar perfectamente. Cualquier otro culpable falso hubiera podido abrir e

*dossier* sobre el error judicial que permite desarrollar un guión cuya receta dramática fue recurrentemente empleada por Alfred Hitchcock:

Este *test* de intercambiabilidad de los testigos prueba el restringido valor de su compromiso histórico, en el sentido esgrimido por K. Hamburger. Aunque el agricultor venga a asegurar al final del documento que éste se apoya en su experiencia vivida, otros relatos de vida hubieran podido funcionar perfectamente igual. Nos deslizamos entonces insensiblemente a la enunciación teórica. Cuando un enano, un travesti, una mujer golpeada -por tomar ejemplos reales- vienen a hablar a *Bas les masques* (*Abajo las máscaras*), sus testimonios no cuentan como tales, no tienen valor en sí mismos sino por lo universal que hay en ellos. Sirven para que el espectador conozca al enano, al travesti, a la mujer golpeada a través de su comportamiento o su psicología o su vida. Estamos frente a lo que los retóricos denominan *antonomasia*, esa figura que consiste en transformar al individuo en un tipo: *Harpagón* se vuelve el avaro, *Papá Goriot*, el padre, etc. Del mismo modo que el *Yo* del pensamiento matemático o filosófico puede ser actualizado por todo sujeto pensante, el *yo* del homosexual puede, y hasta debe, ser asumido por cada uno para comprender lo que es la homosexualidad en general. En este caso, la esencia precede a la existencia. Tenemos quizás la confirmación de esto en la manera en que funciona el reclutamiento de testigos en estos programas o la invención de un tema prioritario sobre el reclutamiento de las personas que han de venir a ejemplificarlo y que serán reclutadas mediante avisos clasificados en el diario *Libération*.

El campo de esta enunciación teórica no se limita a los *talk shows* o a otros *reality shows*. Interviene cada vez que un periodista necesita tornar concreto o visible aquello que es, en esencia, abstracto: una idea, una estadística, una tesis... La "micro-vereda", que consiste en interrogar a algunas personas para saber lo que piensan los franceses, es la forma más cotidiana en que esto ocurre. En este caso, no es la singularidad de la experiencia individual lo que se valoriza sino, al contrario, la capacidad del entrevistado para adaptarse a un molde preexistente. El procedimiento no es nuevo puesto que, según Yves Corrières, Lazareff lo imponía ya a los informes de *Cinq colonnes à la une*: "Pensaba que un amplio público no podría interesarse en un problema sin que ese problema hubiera sido previamente encarnado o vivido por un hombre que brindara su experiencia." (Corrières, 1995, citado por James 1997)

Si bien esta manera de proceder queda justificada mientras está al servicio de una preocupación pedagógica, puede volverse peligrosa cuando persigue

otros objetivos, como el de probar un *a priori*. La imputación al programa *La preuve par l'image*<sup>11</sup> (*La prueba mediante la imagen*) por haber puesto en escena, como bien recordamos, un intercambio de armas delante de cámara, es sólo la consecuencia de esta utilización de la enunciación teórica; en la que se privilegia la tesis que se quiere demostrar por sobre el testimonio ocular (sobre el que se funda, ya lo dije, la enunciación histórica). Recordemos, a propósito, cómo los jóvenes de la periferia lograron burlarse de los periodistas al mostrarles o contarles lo que esperaban, lo que querían captar y grabar, antes de que fueran a visitarlos.

El testimonio ocular apunta a restituírnos las marcas de la realidad; el testimonio teórico a suministrar la verificación de una idea construyendo la prueba mediante la imagen, como bien señalaba el título del programa que acabamos de mencionar.

El papel que juega el testimonio en el programa se extiende muchas veces más allá de las necesidades que le dicta la argumentación periodística y apunta directamente a los afectos del televidente. El testimonio, en estos casos, no tiene por objeto informarnos o hacernos comprender algo, sólo busca conmovernos. Su enunciación es esencialmente pragmática. En esta clase colocaremos primero al testigo moral cuyo papel en el *reality show* es mucho más importante que el de los testigos oculares, contrariamente a lo que se podría pensar. La madre de una joven desaparecida o el amigo de una prostituta asesinada, están ahí para dar testimonio de las cualidades humanas de la víctima y para inclinar así a su favor las informaciones, a veces contradictorias, que sobre ella se dan. Lejos de tratarse de ciudadanos comunes, representativos de la diversidad relativa de las opiniones, o de los testigos oculares de un acontecimiento que permitiría dilucidar un "misterio" -palabra que Jacques Pradel no cesa de repetir en *Témoïn n°1*-los que venían al estudio estaban allí para dar testimonio del comportamiento intachable de los que han desaparecido. Secretaria, colegiala o prostituta, todas eran, por título diverso, excepcionales. Y sin embargo su vida, a imagen de la de Françoise, asesinada en su lugar de trabajo, "era la vida de millones de franceses"<sup>12</sup>.

11. Difundido el 18 de septiembre de 1995, a partir de las 22. 47 en la cadena France 2. Cf. a propósito de este programa, el artículo de G. Lochar, "*La preuve par l' image comme proposition contradictoire*", *Cinémaction* n°84, *Les magazines de reportage à la télévision*, Corlet-Télérama, 3r trimestre de 1997.

12. *Témoïn* n°1, 9 de noviembre de 1994.

Aunque esas intervenciones verbales se presenten como experiencias vividas singulares, como testimonios históricos, aunque puedan, desde cierto punto de vista, ser intercambiables, como en el caso del testimonio teórico, no buscan tanto hacernos conocer las sutilezas de una personalidad o de una situación general como provocar en nosotros una emoción o, inclusive, una tristeza matizada de indignación. Ésto lleva a D. Mehl a decir: “la palabra ordinaria es indiscutible porque nadie puede, salvo después de una encuesta y delante de un tribunal, poner en duda la palabra de la desgracia proferida en primera persona dentro de la temática de la vivencia personal”<sup>13</sup>.

La inserción del testimonio en un programa puede perseguir otros objetivos. En 1954, el periodista de un programa informativo de radio-televisión deseaba que “todas las profesiones vengan a testificar al tribunal de la nación” gracias a la televisión, para que, por fin, se comprendan las diversas categorías sociales divididas, según él, por los diarios. Numerosos programas trataron de llevar a cabo este proyecto: *Etat d'urgence (Situación de urgencia)* del 7 de enero de 1954, que Roger Louis lo introdujo del modo siguiente: “¿A quién está dirigido este programa? Ante todo se dirige a ustedes. A ustedes, habitantes de la ciudad, porque es indispensable que sepan la suma de esfuerzos, de trabajo, de sacrificios que produce la aparición de estos productos. También se dirige a ustedes, campesinos, porque, si tenemos el deber de ayudarlos y si ustedes tienen un cierto número de derechos, tienen también una obligación principal, la de poner en el plato de los otros, productos de la mejor calidad posible al mejor precio posible. Se dirige también a ustedes, ‘teleclubs’, porque los visitamos, estuvimos allí. Las películas que van a aparecer en este programa fueron filmadas en sus casas, con ustedes, y si quieren, vamos a hablar juntos de esos problemas, vamos a examinarlos juntos, a tratar de buscar juntos las soluciones...”. También está el caso de *A la découverte des Français (Descubriendo a los franceses)* que Etienne Lalou presenta así: “El objetivo es hacerles conocer los franceses, más cerca de ustedes de lo que creen” (13/12/1958).

A primera vista, esta concepción del testimonio es central en algunos programas actuales. Esto ocurre con *Les Français sont comme ça (Los franceses son así)* que el presentador Patrick Bourrat resume en su primera emisión de la siguiente forma<sup>14</sup>: “*Les Français sont comme ça*, es un programa que va a hablar de

13. “La parole profane”, *Penser la télévision*, bajo la dirección de J. Bourdon y F. Jost, Nathan, 1998, pág. 208.

14. Programa difundido el 14 de enero de 1998 en TF1, a las 20. 56 hs.

ustedes, de sus esperanzas, pero también de sus defectos. El punto de partida de nuestro programa son las encuestas. Nos enloquecen. El francés es, curiosamente, el mayor consumidor de encuestas del mundo. Sin embargo, bien sabemos que no hay dos franceses iguales y que el francés medio no existe, por lo tanto, decidimos mostrarles diversos tipos de franceses. Los hicimos salir de las encuestas, de los perfiles, de los reportajes. También habrá sonrisas y sorpresas.”

Si se trata nuevamente de poner ante nosotros un espejo, lo cierto es que ya no sabemos bien qué refleja: ¿un francés estático, modelo abstracto definido por los números, entidad puramente teórica, o un francés cambiante, que escapa a esta operación de abstracción periodística? ¿Cómo conciliar el retrato robot de las encuestas con el rechazo al francés medio? A esta pregunta compleja, piedra basal del reportaje en televisión, no ofrece respuesta el conductor del programa, que prefiere enumerar las diversas etiquetas que se le podrían poner a los individuos que vamos a ver. De todos modos, estas “encuestas, perfiles, reportajes” -poco importa cómo se las designe- son, de por sí, lo suficientemente elocuentes.

El primer programa está dedicado al comportamiento de los chicos “que están entrando en la adolescencia”. Cinco chicas de once años empiezan dando su receta para la felicidad (las entrevistas se van encadenando como si constituyeran una misma frase en la que cada una pronunciara algunas palabras): “(entrevista 1) ¿Para ser feliz a los once años? Una buena radio... (entrevista 2): ...el teléfono... (entrevista 3): el maquillaje... (entrevista 4): ropa de moda y zapatos de moda... (entrevista 5): plata... (entrevista 1): ...y nada más”. Posteriormente, se las muestra participando en diversas actividades: comprando ropa, bailando, etc. Sobre estas imágenes, un comentario sintetiza esta palabra fragmentada y, sin embargo, homogénea: “tienen once años y la receta para la felicidad es simple, un poco de música, ropa de moda y un buen grupo de amigos”. Después son las madres las que comentan sus impresiones sobre sus hijas. Aquí nuevamente las voces se ponen de acuerdo para probar las mutaciones que observan. Esta convergencia de puntos de vista, que la voz en *off* de la periodista no pone en duda, sugiere hasta qué punto la elección de las preadolescentes corresponde a una idea de reportaje preexistente y hasta qué punto su testimonio es puramente teórico: se trata de Sonia, de Cindy y de Verónica pero podría tratarse de cualquier chica de la misma edad, incluso de la suya... A caballo entre la estadística y el “perfil”, entre lo general y lo singular, la entrevista aporta la siguiente solución: toma como punto de partida una pluralidad de

testimonios para borrar lo que inevitablemente habría de histórico en un solo testimonio. A través de la pluralidad se muestra la representación de una realidad concebida a la sombra de las encuestas. Se percibe claramente el objetivo pragmático de tales testimonios: poner en un espejo una imagen con la que se vea reflejada la mayor cantidad de televidentes, con la esperanza de que la generalidad del testimonio teórico permita que una audiencia numerosa se sienta identificada. Desgraciadamente para el canal, el cálculo resultó falso y el programa salió del aire por falta de audiencia.

Inversamente, *A la découverte des Français*, que se apoyaba en testimonios históricos porque, como su nombre lo indica, se buscaba hacer descubrir a los televidentes modos de vida que difícilmente imaginaban, de permitirles entender al prójimo para reforzar el sentimiento de comunidad. Los testimonios de este programa estaban al servicio del conocimiento del otro; los de *Les Français sont comme ça*, por el contrario, buscaban un autorreconocimiento narcisista del televidente.

Estos análisis prueban que la tipología de los testimonios debería ser concebida como una pluralidad de dimensiones en juego y no tanto como una clasificación cerrada. En algunos reportajes el acento está puesto en la enunciación histórica (*Les gens d'ici*), que se interesa como lo haríamos nosotros en la vida en aquello que individualiza a la gente, aquello que la vuelve irremplazable. En otros programas, en donde el testigo no es más que la ilustración de un concepto, de una idea o de un modo de vida, el acento está puesto en la emisión teórica porque se busca hacer perceptible una verdad que lo trasciende. Todos estos programas, sin embargo, buscan llevar a cabo una acción sobre el televidente y suponen, por lo tanto, una dimensión pragmática. Pero ésta varía cualitativa y cuantitativamente: mientras que algunos persiguen sólo de manera secundaria tal o cual objetivo (por ejemplo, reactivar el tejido social), que se agrega a su característica principal, la de mostrar a los franceses, otros buscan principalmente conmover al espectador y, subsidiariamente, jugar con su apetito de saber, con su *libido cognoscendi*. Forma parte de la tarea del analista encontrar y articular estas dimensiones en los programas que se estudian.

Que no se interprete mal lo que digo. Este análisis no pretende haber considerado "todo" lo referido a los programas televisivos que ponen testigos en escena. Otras perspectivas podrían haber sido incorporadas. Algunas están ligadas a nuevos métodos: por ejemplo, el estudio de todos los documentos escritos utilizados para preparar los programas o el análisis de las audiencias. Otras, a métodos más antiguos pero aplicados ahora a nuevos objetos (por

François Jost

ejemplo, un análisis del montaje, que contribuye a unificar los puntos de vista en *Les Français sont comme ça*). No podremos por el momento abocarnos a esto ... Solo nos queda insistir en que, para estudiar los programas con rigor, el investigador en comunicación tiene la tarea de importar conceptos venidos todos lados y de favorecer lo más posible estas corrientes migratorias.