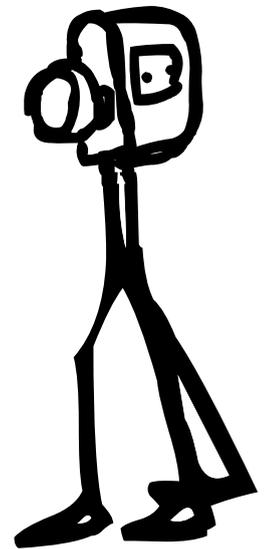


LENGUAJE AUDIOVISUAL

LA PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL DOCUMENTAL



La realidad mediada
La realidad documental
La realidad de la ficción



La producción audiovisual documental

Abordar esta parte de nuestro curso nos llevará directamente hacia el documental y más precisamente hacia las producciones audiovisuales periodísticas.

Una buena manera de comenzar es volver al planteo inicial en el que distinguíamos la ficción de la no ficción y la realidad de su representación.

Como para ponernos de acuerdo, recordemos que marcamos allí que el eje que vincula todos los temas desarrollados en el curso es **“la construcción de la realidad”** y que, concretamente, **“la noticia es una realidad construida”** porque “el formato de los medios (los soportes materiales de sentido) condicionan la selección, jerarquización y presentación de las noticias” y porque “esto implica tanto exigencias técnicas como ideológicas”.

Los conceptos de verdad y verosimilitud y de realidad percibida y realidad reflejada merecieron entonces nuestra atención y vuelven a hacerlo ahora justamente porque **“la reproducción es la primera estrategia de dominio”** dado que “a través de ella se capta la esencia de lo representado”; y porque **el comentario** sobre lo reproducido en tanto mediación- **es la segunda estrategia de dominio.**

La realidad mediada

¿La realidad mediada aparece junto con la técnica?

“... La realidad medial - o mediada - no ha sido creada con la aparición de los nuevos medios técnicos (ópticos y electrónicos), sino que se trata de una continuación de funciones preexistentes” (p.56). De hecho, la reproducción y el comentario han sido estrategias de dominio desde tiempos inmemoriales, cuando las 'noticias' se transmitían de boca en boca.



Con la aparición de los medios técnicos de comunicación, la idea de mediación se utilizó más en su aspecto técnico: “mediación en el sentido de transmisión” (p 56). Pero luego se comprendió que **“tan importante como la reproducción audiovisual del acontecimiento óptico-acústico lo es la posibilidad de una nueva combinación de reproducción y comentario”**(p. 57).

Doelker ejemplifica esta afirmación de la siguiente manera: “En un reportaje radiofónico sobre un partido de fútbol, por ejemplo, el locutor narra por un lado el desarrollo del partido - es decir, 'reproduce' mediante el código del lenguaje hablado- y lo comenta por otra parte mediante informaciones complementarias y observaciones personales” (p.57). Nótese que en el ejemplo, el locutor está en el lugar y va hilando la narración de acuerdo a lo que él percibe del partido, mientras generalmente el comentarista es una segunda persona que trabaja bajo menor presión que el relator, pero que también 'encuadra' su comentario según su propio criterio. Es claro que la acción de reproducción del relator y el análisis del comentarista son los que dan forma, configuran, el mensaje que recibe el receptor.

Siguiendo el ejemplo, si, en cambio, “un partido de fútbol es retransmitido por la televisión, ya se produce un pequeño desplazamiento, fundamental para la comunicación audiovisual. La reproducción del acontecimiento - es decir, del partido- la efectúa la cámara electrónica (normalmente un conjunto de cámaras dispuestas en lugares claves de la cancha); al espectador le es presentado el juego por medio del código de 'imagen real' (signos icónicos). El locutor comenta este partido y se refiere con ello al acontecimiento que está ocurriendo realmente en el estadio.



Pero para el telespectador, por el contrario, este acompañamiento verbal se convierte por lo menos en parte - en comentario de la imagen transmitida por la pequeña pantalla. (...) el comentario ya no se refiere directamente al acontecimiento real, sino a la reproducción de dicho acontecimiento. Desplazamientos de este tipo pueden observarse también, a menudo, en los **programas educativos de la televisión**" (p.57/8).

El nexo entre reproducción del acontecimiento y comentario sobre el acontecimiento convierte a lo audiovisual en **un medio que actúa a dos niveles para lograr la representación: reproduce y reflexiona sobre lo que reproduce.**

El ejemplo del partido de fútbol confiaba la función de 'comentario' a la **palabra hablada**, pero no es el único tipo de comentario posible, como veremos.

Con el término 'acontecimiento' designamos aquí "el mundo óptico-acústico que es ofrecido por medio de la reproducción. Sobre estos acontecimientos reproducidos se sobrepone en una sonorización posterior, el comentario" (p.59).

Sin embargo, cabe hacer desde ahora una aclaración: el comentario o reflexión puede ser utilizado tanto en un film documental (no ficción), como en uno argumental (ficción).

Este comentario al acontecimiento que se reproduce puede lograrse de diversas maneras. Por ejemplo, a la acción que se desarrolla en el nivel de acontecimiento "se le añade **una música** de acompañamiento que en calidad de sonido que trasciende la imagen - no sólo sirve para ambientar la acción o para incrementar la tensión dramática, sino que también tiene por finalidad interpretar la acción" (p.59). Puede ocurrir que la música en un filme argumental se utilice para dar unidad a la película y mientras en una escena se muestran imágenes de la

vida cotidiana, sin sorpresas, el sonido esté adelantando que 'algo' va a ocurrir, un 'algo' que, según el tipo de película y director, tal vez pueda prever ya el espectador. El sólo hecho de conocer a qué género pertenece un film o qué recursos suele utilizar un mismo director, puede hacer que la música resulte particularmente significativa.

Veamos ahora un ejemplo de cómo **la imagen** misma puede comentar. Cuenta Doelker que "...en 1931, Walter Ruttmann intentó traducir la pieza para piano *In der Nacht* de Schumann en imágenes. En este caso, el acontecimiento es de naturaleza musical y es interpretado ópticamente mediante reflejos de agua, los cuales hacen las veces, por consiguiente, de comentario". Para el autor, el ejemplo sirve para indicar que "la función del comentario también puede ser desempeñada por la imagen cuando el acontecimiento es de naturaleza acústica" (p.60).

La imagen también puede comentar un acontecimiento que es reproducido por medio de la lengua hablada, "como cuando en el telediario se da la noticia de que una plaga de langostas está asolando Kenia y la pantalla muestra una foto fija de una nube de langostas. **La noticia hablada reproduce el acontecimiento, mientras la foto (de archivo) sirve de ilustración. Desempeña la función de acompañamiento a nivel de comentario**" (p.60).

Estos ejemplos pueden llamarnos la atención dado que no es lo que habitualmente ocurre en televisión (todos sabemos que una noticia tiene más probabilidades de ser seleccionada si tiene mejores imágenes y éste es uno de los criterios de noticiabilidad más utilizados en TV), pero lo interesante aquí es detenernos a observar otra cuestión: "debido a nuestra costumbre visual a nuestra modalidad de percepción (...) **solemos considerar la imagen como nivel de acontecimiento y, correspondientemente, el sonido (trascendente a la imagen) como nivel de acompañamiento**" (p.60). Para la mayoría de los televidentes, la televisión 'es' la imagen y, al contrario, el audio acompaña.

¿Se acuerdan cuando hablábamos de 'estructuras estructuradas estructurantes'? Bueno, de eso se trata. Es parte de la cultura haber estructurado nuestra capacidad de percepción de esa manera. Y definitivamente no es algo que hayamos logrado únicamente de manera consciente.



Para Doelker “**las costumbres de lectura del espectador deben ser adaptadas de tal forma que la recepción del mensaje audiovisual pueda ser la adecuada en todos los casos.** Esto significa, por ejemplo, **que hay que aprender a oír la televisión**” (p 62).

Volvamos a Doelker: “...nuestros antepasados dependían, en la época del hombre cazador, de la percepción visual. Como escribe Otto Koenig (en *Urmotiv Auge*), **el 'ojo humano, con su capacidad para palpar objetos móviles y perseguirlos sin descanso, está adaptado en gran medida a la función del cazador'**. En coincidencia con este antiquísimo condicionamiento, en un espectáculo audiovisual involuntariamente concedemos a la imagen, y muy en especial a la imagen en movimiento, la función principal, mientras que al sonido sólo lo percibimos 'de paso', a modo de comentario” (p.62).

A través de la psicología de la percepción sabemos que podemos dedicar la atención “**primordialmente, a una cosa**. Ello ayuda a explicar que la **atención del espectador esté centrada en primera línea en la imagen y sólo secundariamente en el sonido**”. Numerosos ensayos¹ demuestran que la imagen y **ante todo la imagen muy movida o los montajes en rápida sucesión** podríamos pensar en los videoclips - **absorben hasta tal punto al espectador, que a consecuencia de ello éste se pierde de gran parte del comentario hablado**”. Ahora bien, mientras la imagen desempeña “**la función principal**”, al sobrellevar la mayor carga de sentido, “**ello no comporta una gran pérdida**”. Pero cuando la imagen “sólo desempeña una función ilustradora o incluso debido a la 'emisión obligada' de una imagen en la televisión - sólo sirve de relleno, la falta de atención al sonido puede significar una grave pérdida de información”.

El modelo en meandro

Normalmente no establecemos diferencias para hablar de cine y de televisión, sin embargo “...la televisión es un medium *all-round* que no sólo se basa como el cine, en la imagen movida (el término griego *kinema* significa 'mover') y en el sonido, sino que igualmente puede transmitir sonido e imagen fija” (el ejemplo de la manga de langostas). Esto quiere decir que “su especificidad puede ser igualmente su inespecificidad” (p.63) y a esto se refiere Doelker cuando habla del “modelo en meandro”.

Las características del uso del medio aportan lo suyo. Es común que en periodismo o en documentales artísticos se empleen “imagen y sonido en funciones cambiantes de reproducción y comentario: el acontecimiento es reproducido unas veces por la imagen 'real' y otras por la palabra hablada” o incluso por ambas, si pensamos por ejemplo en una entrevista a un personaje: lo vemos mientras habla pero el grueso de la atención debería concentrarse en lo que está diciendo. Como podrán advertirlo, “la dificultad de recepción de un tal ensamblamiento de imagen y sonido está en la imposibilidad de aplicar criterios formales fijos - para la adscripción de funciones, puesto que éstos deben efectuarse **a partir del contenido**. Así resulta, pues, que el espectador debe localizar continuamente, sobre la marcha, en un constante proceso de regulación entre imagen y sonido, a cuál de los dos le corresponde el papel principal, y ser capaz de seguir de forma sensata el discurrir de este papel principal” (p 63/4). Ciertamente podríamos discutir un rato sobre lo que Doelker ha llamado 'forma sensata', porque en buena medida eso depende de los intereses del receptor (que no necesariamente se correlacionan con los del emisor).

⁽¹⁾Doelker cita entre “los más conocidos” a los realizados por Bernward Wember: 'Wie informiert das Fernsehen?'. Op. Cit. p. 62.



Comentario al comentario

La propuesta es que Uds. tengan herramientas para para distinguir, en este caso, la función reproductora de la función co-comentadora en un mensaje audiovisual.

Con ese objetivo, retomamos el ofrecimiento de Doelker sobre **tres distintas posibilidades y referencias del comentario**:

- Dijimos que “el comentario **aporta un complemento al objeto o acontecimiento reproducido. Ofrece una información adicional o establece un contexto más amplio**”. Podemos pensar en un comentario hablado que confiera “a una imagen una estructura de profundidad” al traspasar la superficie de un objeto o explicar la complejidad de un acontecimiento. Un ejemplo sería pasar imágenes de un combate mientras una voz en off explica las características de la guerra en general y lo que puede suceder en las próximas horas.

También podríamos utilizar una imagen para comentar (ilustrar) lo que se expone verbalmente es común el recurso en los programas periodísticos, cuando una o varias personas están analizando algo que ocurrió y se insertan imágenes de ese acontecimiento -; para ayudar “a la comprensión de una situación abstracta” en este caso se pueden usar gráficos o animaciones que ejemplifiquen lo que se dice -; o bien a fin de presentar “una visión global a partir de la cual pueda comprenderse el valor que le corresponde a la información transmitida por la palabra” (p.66).

- No menos importante es la posibilidad del comentario de **encauzar la percepción**. La idea es que usando referencias verbales o gráficas se subraye lo más 'significativo' de la reproducción (visual, auditiva o audiovisual). Supongamos un caso: tenemos

una imagen amplia (un plano general) de un acto público y el locutor está diciendo que el Sr. 'X', prófugo de la justicia, se encontraba en el lugar. Un recurso simple sería remarcar con un círculo el rostro del Sr. 'X'; otro, ir reduciendo la amplitud del plano hasta ocupar la pantalla con su cara. Si no lo hiciéramos, es muy difícil que el televidente pueda, sin ayuda y dada la fugacidad de la imagen misma, detectarlo solo.

- Por último, el comentario “**es capaz de conferir una carga emocional al acontecimiento reproducido**”. Normalmente esto se logra mediante un acompañamiento musical o imágenes expresivas que tienden a sensibilizar a los televidentes. Ya nos hemos referido al 'dramatismo' que confiere a una noticia la cortina que identifica el estilo de Crónica TV, pero el recurso es muy utilizado cuando se habla de determinadas fechas (día de la madre; del abuelo; del niño, etc.) o, en sentido contrario, de determinados temas generales, como 'la guerra'. Cierto es que el riesgo de esta posibilidad es caer en la cursilería o incitar a la morbosidad, pero eso depende del estilo del medio, entre otras cosas. Lo que interesa de esta alternativa que ofrece el comentario es que, como lo han demostrado los estudios de Hertha Sturm, “las impresiones de los sentimientos proporcionadas por los medios permanecen estables durante más tiempo de lo que los contenidos del saber permanecen vivos en la memoria”. En otras palabras, es más fácil impactar por la emoción que por la razón.

En síntesis, la representación de la realidad (acontecimiento) en el lenguaje audiovisual tiene dos funciones: la reproducción y el comentario. El comentario supone la posibilidad general de acompañar el acontecimiento de forma aclaratoria o interpretativa, cuestionadora o valorativa (p.67).



Elementos del lenguaje de los medios

Con lo expresado hasta aquí, podríamos ahora resumir los elementos y categorías del lenguaje de los medios audiovisuales.

Tenemos **tres niveles en la interpretación**: un primer nivel cuando **percibimos** la realidad o acontecimiento; un segundo nivel cuando la **reproducimos** y un tercer nivel cuando la **comentamos** (p.67).

Por otra parte, respecto de las formas visuales y auditivas podemos distinguir **tres categorías**:

- Para **la imagen**: la imagen **real**; la forma **artificial** (reproducción, estilización, truco) y el **signo escrito**, los símbolos visuales.

- Para **el sonido**: el **ruido**; la **música**; y la **voz** (p.69).





La realidad documental

Limitaciones propias de la mediación

Captar la realidad 'tal como es' es una vieja aspiración del ser humano y la verdad es que cada uno de nosotros cree que la realidad es tal como la ve. Pocas cosas son más difíciles que ponerse en el lugar del otro y tratar de 'ver' como el otro. La utilización de los medios técnicos no ha variado ni aquella aspiración ni esta dificultad.

Dice Doelker que "con la invención de la fotografía se creyó, en la primera borrachera, poder llevar a cabo con perfección técnica el viejo sueño de la mimesis", pero aunque "no cabe duda de que los medios ópticos y electrónicos ofrecen enormes posibilidades de aproximación a la realidad", tampoco cabe duda de que "los medios no pueden reproducir *la* realidad" (p.71). La paradoja es tal que cuando más nos permite la técnica aproximarnos a la realidad, la imagen obtenida más difiere de su referente. Por ejemplo, el gran angular nos posibilita tomar la foto de alguien o algo sin recortar el contexto, pero al costo de que figura y fondo se vean deformadas. Si, en cambio, usando el zoom ampliamos un detalle, perdemos el contexto.

Hablamos entonces de las limitaciones. Empecemos por observar que la conversión medial de la realidad la mediación **reduce el campo perceptivo** a dos o incluso un único sentido. El lenguaje audiovisual reduce el espacio tridimensional a una superficie bidimensional.

Además, **hace imposible el acceso espontáneo al objeto**. En consecuencia, la reproducción "ya no mostrará la realidad tal como es ahora, sino tal como *era* en el momento de su registro".

"Los medios producen, por tanto, la fijación de una determinada realidad en un determinado momento" (p.72).

Pero no menos importante es que cualquiera sea la realidad 'externa', "únicamente puede ser captado desde un determinado punto y, por consiguiente, desde una determinada perspectiva, desde un determinado ángulo y, en consecuencia, **desde una determinada forma de ver**". El registro de esa realidad convierte en rígidas esas relativizaciones. Siempre hay alguien que decide qué va a tomar, desde qué lugar, cómo va a manejarse la o las cámaras y cuánto del material obtenido formará parte de la edición. Lo mismo cabe decir de los encuadres, desde el plano general hasta el más próximo, aunque en la percepción natural sean percibidos como transiciones fluyentes.

Sin embargo, los mismos medios permiten intentar compensar esas limitaciones. Ejemplos extremos de tales intentos fueron los de Andy Warhol, quien para contrarrestar lo abreviado de la representación medial filmó durante seis horas a un hombre durmiendo (*Sleep*, 1964) o durante ocho horas el Empire State Building (*Empire*, en colaboración con John Palmer, 1965). Pero, como bien observa Doelker, "estas excepciones confirman la regla. Han sido realizadas teniendo consciencia de las citadas limitaciones, pero aún así sólo pueden equilibrar cada vez *una* de las deficiencias inherentes" (p.72). Además, ¿Se imaginan Uds. viendo seis horas cómo duerme una persona?.



Es particularmente interesante que tengan en cuenta que **la transformación por reproducción está presente antes, durante y después** de la filmación.



Previamente porque a medida que la producción va localizando e identificando el lugar, lo que quiere tomar, lo que quiere decir con esas tomas y estas especificaciones se vuelcan en el guión, se está seleccionando parte del todo. *Durante* la filmación a través de las instrucciones del director (detrás de cámara) para adaptar la realidad a la imagen que espera obtener (delante de cámara). Y *después* del rodaje, en el proceso de selección y elaboración que se concreta en el montaje, la sonorización y las mezclas.

Como verán, es posible afirmar que cualquiera sea el tipo de reproducción que intentemos, incluso la documental (no ficción), **el resultado es construido, "es algo más o menos 'hecho'**: por una parte está basada en la parcialidad del realizador nadie puede saltar por encima de la sombra de su propia subjetividad -, y por otra parte en el *estar prisionero* por los medios del realizador. Así pues cuando se participa de la realidad a través de los medios no hay que olvidar que de ésta sólo se obtiene **una 'parte'**" (p.74).

Detengámonos en esto de que se está "prisionero" de los medios técnicos pero para aplicarlo al receptor.

Cuando una realidad es reproducida mediante el lenguaje audiovisual "la imagen y el sonido están *en lugar* de una realidad sin ser dicha realidad". Lo mismo pasa con otros tipos de lenguajes. Yo puedo describir a la perfección una situación dada en un diario, pero esa descripción publicada no es la situación que le dio origen. Dice Doelker que "la praxis debería manejarse de tal forma que la función de *alusión* de los signos se mantenga lo más viva posible en la conciencia del receptor de los medios" (p.75).

Pero no es así. Para muchos, que **conocen la realidad a través de la pantalla de su televisor hogareño, la realidad es eso que le muestran y él la recorre desde "el último vehículo"**²: su silla o dondequiera que esté ubicado.

Preocupado por lo que pasa, Doelker advierte que "el espectador olvida con demasiada frecuencia que precisamente se trata de algo 'hecho', y ello a causa de la calidad de 'alta fidelidad' de la reproducción que no sólo puede lograrse en el sonido, sino también en la imagen. **El espectador posiblemente incurra en una extrapolación inaceptable deduciendo de la perfección técnica una validez ilimitada del contenido de lo exhibido**" (p.75), con lo cual **la potencialidad de las técnicas al alcance de quien utiliza el lenguaje audiovisual estaría atentando contra la 'correcta' percepción del televidente.**³

Ahora concentrémonos en la **limitación del realizador**, que no sólo está prisionero por los medios de que dispone, sino también limitado en su posición.

La posición del realizador respecto de determinado tema debería quedar incluida en el film, hacerse transparente. Por consiguiente, su documental no debería afirmar que la realidad es lo que él muestra, sino que él muestra lo que cree que es la realidad. Sería el paso, en palabras de Doelker, del pretencioso "¡Así es!" al más modesto "¡Así soy yo!". Una posibilidad es la utilizada por realizadores como Bernhard Grzimek o Hans A. Traber, que optan por presentar ellos mismos su documental apareciendo en pantalla, expresando a través de su rostro (del latín *inter-est*) su interés personal sobre el tema (p.76).

Frente a esta realidad mediada y construida que nos ofrece el lenguaje audiovisual, **Luis Pancorbo**⁴ adopta una posición **particularmente polariza** que, como tantas otras, suele ayudarnos a revisar algunas apreciaciones que aceptamos como dogmas, que nunca se nos ocurre poner en discusión. Se pregunta este autor **si no existe "incomprensión" e incluso "incompatibilidad" entre el lenguaje televisivo de la imagen y la complejidad semiótica de ciertos significados culturales que intenta captar el medio.**

El razonamiento parte de **considerar que si como Umberto Eco dice "en la TV todo es interpretación" y ni siquiera el 'directo' puede confundirse con un acercamiento o suplantación de la realidad, porque también es una interpretación, que queda para el documental, que en todo caso implica una organización particular de tomas en torno a un tema, según un estilo singular.**

⁽²⁾ Virilio, Paul: "El último vehículo" en "Videoculturas de fin de siglo". Edit. Cátedra; 1990; p. 45.

⁽³⁾ El mismo Doelker cita el comentario de Peter Handke acerca de Crónica de Anna Magdalena Bach (1967) de Jean-Marie Straub, cuando afirma que "los enfoques deben hacer ver, junto con la imagen, también la artificialidad de esta imagen" y cuando dice que "ello habría de ser aplicable todavía mucho más en el documental, para que así el espectador se dé cuenta de la "enorme hechura". Op. Cit. p. 75.

⁽⁴⁾ Pancorbo, Luis: "La tribu televisiva"



Pancorbo advierte que el documental "por un lado se desdoble en una multitud de procesos, los cuales como espejos deformantes van añadiendo semiosis sobre semiosis" durante los procesos de rodaje, selección y montaje, sonorización y emisión.

En realidad, la advertencia de este autor no debe ser dejada en el olvido por nosotros porque en el fondo se trata de discutir hasta qué punto lo que hemos llamado la representación de la realidad o la realidad representada lo es realmente aún tratándose de un documental. ¿Podemos realmente representar la realidad? A nosotros nos parece que el interrogante de Pancorbo no tienen por qué limitarse a la producción audiovisual. Cualquiera sea el lenguaje que utilicemos, por caso la gráfica o el radiofónico, siempre hay en juego una multitud de procesos que añaden "semiosis sobre semiosis". Pensar que cuando se produce un diario, una revista o un programa documental para radio hay un menor riesgo de que la interpretación sesgue la realidad es casi ignorar cómo se trabaja en esos lenguajes. Hay ciertas pautas que revisaremos en adelante que nos permiten trabajar con seriedad y asumiendo que lo hacemos desde nuestra subjetividad, como pasa siempre e inevitablemente cuando esa subjetividad forma parte de un proceso. **En la medida en que hay una persona que interviene en la realidad, ya hay interpretación.**

Así es que Pancorbo casi se pone en el mismo rol asumido en su momento por Adorno y por Baudrillard, cada uno en su época: la de disparar mensajes de alerta, la de incentivar preguntas, la de revisar ciertas verdades que parecen ser aceptadas de forma acrítica.

Desde otra mirada, la realidad es construida justamente porque se hace evidente nuestra percepción. Como bien lo han advenido **Matta**, Castells y a su polémica manera el último Bourdieu, la realidad es tal justamente porque aparece en la televisión. '**La televisión da existencia**' se dice, entonces, en el sentido de una existencia visible a nivel social, general. Vamos a detenernos un poco para considerar esto, porque hace a las implicancias de nuestro trabajo en torno a lo audiovisual como lenguaje y como medio.

En su conocido trabajo '**Entre la plaza y la platea**', **Matta** localiza la política en torno a la televisión⁵ y las viejas prácticas de manifestación pública. Argumenta entonces que la "visibilidad social" de los actores pasa por reclamar "desde la plaza" lo que "sólo pareciera realizarse desde la platea" (p.74). Es decir, usar la plaza tradicional para lograr captar la atención de la televisión y recién a través de ella, presentarse como 'realidad' ante los ojos de los televidentes.

Ahora bien ¿Cuál es el costo de esta nueva visibilidad? Que por ejemplo la política adecue su dinámica según las necesidades, limitaciones y posibilidades que le brindan los medios. Medios que normalmente, si están en manos privadas, persiguen el objetivo de la mejor rentabilidad posible. Castells lo advierte con precisión: la televisión y en general los medios de comunicación y nuevas tecnologías "induce(n) nuevas reglas de juego que, en el contexto de las transformaciones sociales, culturales y políticas (...) afectan de forma importante a la sustancia de la política. El punto clave es que **los medios electrónicos se han convenido en el espacio privilegiado de la política**. No es que toda la política pueda reducirse a imágenes, sonidos o manipulación pero, **sin ellos, no hay posibilidad de obtener o ejercer el poder**". Ese papel crucial que juega en particular la televisión sobre la política, "en un marco de crisis de los sistemas políticos tradicionales", supone que "**los medios encuadran la política siguiendo "la lógica inherente" a los propios medios** y no la lógica propiamente política.⁶

Al parecer enojado por la "influencia" de la televisión en otros campos, Pierre Bourdieu levantó una gran polvareda en estos últimos años cuando, retomando a aquel Berkeley que ya mencionamos, dijo que hay gente, incluidos filósofos y escritores, que se esfuerzan por "dejarse ver y ser vistos. Ser es ser visto" en la pantalla. Y para que esto ocurra, según el sociólogo francés, hay que ser "bien visto por los periodistas" (p. 16)⁷. Así, llevado esto a todos los órdenes, la televisión deviene "un colosal instrumento de mantenimiento del orden simbólico" y, mediante la selección y la omisión realizada bajo criterios de mercado, el medio ejerce "una forma particularmente perniciosa de violencia simbólica" (p.20/21).

⁽⁵⁾ M-C- **Matta**: 'Entre la plaza y la platea' en 'Política y Comunicación'; corra. H. Schmucler y Malla; UNC: Edit. Catálogos; 1992.

⁽⁶⁾ M Castells. 'El poder de la Identidad'; Alianza Edit. Madrid; 1998; Cap. 6; p. 343/346.

⁽⁷⁾ P. Bourdieu: 'Sobre la televisión'; Edit. Anagrama; Barcelona;



Según Bourdieu **"la televisión puede, paradójicamente, ocultar mostrando"**. Lo hace cuando muestra algo distinto de lo que tendría que mostrar si hiciera lo que se supone que se ha de hacer, es decir, informar, y también cuando muestra lo que debe, pero de tal forma que hace que pase inadvertido o que parezca insignificante, o lo elabora de tal modo que toma un sentido que no corresponde en absoluto a la realidad".

¿Cómo es posible que esto ocurra? Según Bourdieu - retomando sin decirlo los resultados de los trabajos de Newsmaking - "los periodistas, influidos tanto por las predisposiciones inherentes a su profesión, a su visión del mundo, a su formación y a sus aptitudes como por la lógica de su profesión, seleccionan dentro de esa realidad particular (...) en función de las categorías de percepción que le son propias". Categorías que funcionan, porque son, "estructuras invisibles que organizan lo percibirlo y determinan lo que se ve y lo que no se ve" y que de hecho son como "lentes" puestos ante los ojos de los periodistas. Así, "el principio de selección consiste en la búsqueda sensacional, de lo espectacular (...) la primicia informativa, la exclusiva", todo lo cual "desemboca en (...) la uniformización y la banalización" (p. 24/27). Según Bourdieu "los productos periodísticos son mucho más homogéneos de lo que la gente cree" y ello es consecuencia "sobre todo, de los constreñimientos impuestos por las fuentes y por toda una serie de mecanismos, entre los cuales el de mayor importancia es la lógica de la competencia" (p.30).

¿Ética y Objetividad?

Sí, ética y objetividad del realizador. Veamos.

Es fácil captar que cuando hablamos de distinguir la realidad de 'una' de las posibles reproducciones de esa realidad, estamos ya abordando la cuestión de la objetividad, la subjetividad y también de la ética del realizador.

Como ya vimos, la mimesis perfecta, la representación total y exacta de la realidad, ha resultado ser un mito. Inevitablemente en el acto mismo de reproducción actúan limitaciones que aparecen como "inalienables". Pero que existan limitaciones que afectan la representación "no debe ser interpretado como permiso para que en un mensaje incluyamos subjetividad 'en el sentido de una discrecionalidad ilimitada'" (Doelker; p.77).



En este sentido, y aunque siempre será objeto de discusión, hay quienes opinan entre los cuales se encuentra Doelker que "no parece indicado restar toda validez a un concepto de objetividad entendido en sentido completamente pragmático". Esto se logra haciendo públicos los medios utilizados para lograr una reproducción, por una parte. Y por la otra, tener siempre en cuenta en el trabajo las reglas de ética profesional que han elaborado instituciones diversas. Y básicamente, **actuando con honestidad** en la tarea.

Concordancia externa e interna

En tanto un filme es documental (no ficción) ¿Debe esperarse que sea necesariamente 'objetivo'? .

Al inaugurar una exposición en Zurich sobre el Nuevo Cine suizo, Hans-Ulrich Schlumpf expresaba:

"Los films no constituyen una documentación en el sentido de una colección de hechos, que ha de pretender ser lo más completa posible. Los films son documentos por sí mismos, y ello en doble sentido. Por una parte documentan la realidad. Y por otra parte documentan la posición de quienes difunden dicha realidad: los cineastas. En esta relación recíproca de sujeto y objeto, de ficción y realidad, el cine documental refleja en medida muy especial el carácter de contradicción de toda obra de arte. (...) Los films documentales que merecen tal nombre son, en primer lugar, expresión del encuentro de los cineastas con la realidad" ⁸

⁽⁸⁾ Extraído por Doelker de "Zoom-Filmberater" Edic. N° 5, 1978. (p.79/80).



Piensen en una contestación para esta pregunta: *si asimilamos lo 'documental' (no ficción) al mensaje periodístico ¿aplicarían Uds. el mismo argumento de Schlumpf? ¿Por qué?*

Según cualquier diccionario, el término *documental* es definido como algo "demostrable, fijo". Si aplicáramos este significado al concepto de cine documental, estaríamos suponiendo que este tipo de filme "sólo ofrece datos demostrables y, por consiguiente, objetivables", casi como si se tratara del producto de una investigación científica. Esto podría traer aparejadas más limitaciones que potencialidades a la hora de realizar un documental. Por eso Doelker utiliza una acepción lingüística más amplia, que define por la diferencia, es decir por lo que no es. Así, "cine documental se aplica en la práctica a toda producción que no sea un film argumental; es decir, cintas que trabajan con material documental" (p.80). En otras palabras (y aunque parezca un juego), es 'no ficción' lo que no es 'ficción'.

¿Por qué recaemos de nuevo en esta distinción ficción-no ficción con la cuestión de la concordancia? **Porque mientras "en la obra de arte (ficción) tiene prioridad la concordancia interna"** entre un elemento y la totalidad de la obra, que a su vez depende de leyes internas como el estilo, la forma, etc; **en una captación documental de la realidad, por el contrario, tiene prioridad la concordancia externa:** un elemento concuerda o es correcto cuando coincide con la realidad" (p. 80).

Respecto de esta cuestión, Alexander J. Seiler afirma que "un film documental tiene la función de hacer visible y comprensible la realidad, mostrándola de tal forma **como es pero como uno no la ve, no la quiere ver, no la debe ver, no la puede ver sin el film**".⁹

Doelker, por su parte, advierte sobre los riesgos de confundir el film docu-

mental (que pretende reproducir la realidad) con aquellos trabajos donde lo que prima es mostrar la visión que un autor tiene de la realidad. En este último caso los productos resultantes podrían denominarse "film de ensayo (o) film lírico", aunque es "evidente la inexistencia de denominaciones referidas a géneros mixtos"

Los tres modos del registro documental

Con 'registro documental' de un objeto o acontecimiento abarcamos aquí al film documental, a las emisiones documentales de la televisión y la radio, y finalmente a los reportajes documentales de la prensa.

"Registro documental significa ir hacia el mundo, captar su facticidad y respetarla" (p.82).

Es importante tener en cuenta que no se espera del registro o proceder documental que supere el acontecimiento, sino que conserve justamente al acontecimiento que ocurre en la realidad como 'la' referencia y que esté basado en ella. La idea es que en torno al registro documental, el mayor condicionamiento para su reproducción es la realidad misma.

Teniendo en cuenta estas observaciones, podremos distinguir con Doelker tres formas de proceder documental:

1- Registro sumarial:

Un documental es un registro sumarial cuando "un acontecimiento es seguido y registrado por un testigo" a través de medios técnicos y ese testigo u observador no influye para nada en el decurso del acontecimiento. Se limita a narrar lo que pasa.

El registro resultante, que incluye representación y comentario, es actual y reproducible en cualquier momento. Ejemplos del registro sumarial son "el reportaje, comenzando por Louis Lumière y sus reporteros, pasando por el *direct cinema*, hasta llegar a los actuales reportajes del cine, la radio y la televisión" y, en definitiva, todas las crónicas que un móvil transmite desde el lugar de los hechos (por ejemplo una manifestación; el seguimiento de un hecho particular recuerden cuando se cayó un niño al pozo y durante horas se transmitió el intento de salvataje -, etc. **"Lo decisivo es aquí que un observador se acerca al acontecimiento desde fuera y lo sigue mientras tiene lugar (...) por el impulso del propio acontecimiento"** (p.82/3).

Detengámonos un momento en esto de que el observador, cámara en mano, se limita a representar lo que ocurre sin influir en ello. A diferencia del citado *direct cinema*, el *cinema vérité* "admitía que el cineasta se inmiscuyera en el acontecimiento, siempre que con ello viera una posibilidad de provocar una mayor espontaneidad y una mayor autenticidad'.

⁹⁾ Extraído por Doelker de "Dokumentarfilme aus der Schweiz", Kellerkino. (p.81)



Esto es algo que cada vez más estamos viendo en la televisión argentina, por ejemplo, en particular a través de periodistas 'movileros' que se tornan protagonistas del acontecimiento. Pero para Doelker aquí hablamos de la *escenificación* (p.85) que altera la situación y por lo tanto debe ser declarada con algún recurso (por ejemplo un fundido), incluso, "el derecho a la comprobación" por parte de un espectador que, en definitiva, no conoce la verdad de primera mano sino que "depende exclusivamente de la ética del cineasta" (p.86).

El problema no es simple. La experiencia nos dice que en particular frente a determinado tipo de acontecimientos, apenas la gente observa la presencia de una cámara televisiva, su actitud varía y se vuelve generalmente más activa pues parece consciente de la amplificación de su problema que la cámara supone. Pero también es cierto que, por ejemplo, cuando un canal importante envía un equipo de TV al interior para cubrir un hecho (piénsese en el Riojanazo de 1993; el Santiagueño siguiente; el corte de rutas en Neuquén o Jujuy) parece imperativo justificar los costos con la obtención de material informativo de primera mano. En cierto sentido, y por todo lo que hemos venido exponiendo, suponer la posibilidad de que exista un registro documental de tipo 'sumarial' es más un anhelo que una realidad posible.

2 - Auto-representación:

El segundo tipo de registro documental es la auto-representación, que se genera "cuando la representación de un objeto exige la adecuación a este objeto" y por lo tanto "la solución más adecuada es que dicho 'objeto' se represente a sí mismo". De esa manera se logra que, por ejemplo, una persona se convierta en objeto "al hablar directamente ante las cámaras".

En sentido contrario de lo que pueden estar pensando como ejemplos, no se

trata aquí de tomarle declaración a alguien sino de "capacitarlo en el uso de los medios" para que él mismo se manifieste (p.86). Es elocuente esta capacitación en aquellos dirigentes políticos más acostumbrados a aparecer en televisión, quienes tienden a hablar de frente a la cámara en vez de 'contestarle' al periodista, midiendo tanto lo que dicen como la expresión que muestra su cara. Por eso, la auto-representación es adecuada para las personas, porque están en condiciones de representarse a sí mismos.

3 - La reconstrucción:

Finalmente, abordamos el tercer tipo de registro documental con el procedimiento de la reconstrucción. Este registro es adecuado para representar acontecimientos que se han producido en el pasado y, como ya no existen, implican un gran nivel de dificultad y exigencia (p.89). En tanto registro documental "la representación medial tan sólo puede ser una referencia a la realidad" a través de la descripción (p.89/90).

A fin de reconstruir un hecho real podemos usar variantes como:

- Testimonios de personas implicadas en el acontecimiento pasado, que se refieren a él en el mismo lugar de los hechos.
- Mostrar el escenario original como "testigo" del acontecimiento, mientras los detalles se ofrecen mediante un comentario en *off* o bien con un comentario *in*.
- Con una cámara subjetiva que recorre el camino de las personas (p.91) que actuaron en el momento del acontecimiento, acompañado de un monólogo interno o comentario en *off*.
- Con la lectura de los textos originales por locutores en *off*.
- Con la lectura de los textos originales durante una escenificación reconstruida por locutores que sólo aparecen como siluetas.
- Reconstruyendo mediante la dramatización - el acontecimiento original, a través de unos actores que representan a las personas implicadas y hablan según los textos originales.
- Escenificando el acontecimiento según registros válidos que se empleen como como instrucciones obligatorias para la realización.

Pese a que un film logrado mediante estos recursos de reconstrucción "puede reivindicar el calificativo de históricamente 'auténtico', no puede dejar de tener en cuenta un imperativo propio de la ficción: la concordancia *interna*. Desde luego, siempre un producto de este tipo intenta representar una realidad desde el punto de vista subjetivo de un realizador y por lo tanto "jamás podrá pretender que todo ocurrió realmente tal como lo muestra la cinta" pero "debido a su consecuencia y honradez internas, puede convencer de que todo pudo haberse desarrollado así".¹⁰

"El proceder documental está caracterizado por una referencia sencilla y potencialmente comprobable a una determinada realidad" y "está ligada a un lugar y a un tiempo" (p.97).

⁽¹⁰⁾ Cit. por Doelker (p.94) de Wallenstein, de la serie Das Fernsehspiel mi ZDF.





La realidad de la ficción

La ficción y la no ficción tienen más puntos de contacto que los que parecen. Ya vimos uno en el caso del registro documental de reconstrucción. De hecho, para los escritores de ficción la realidad tiene validez general y no pocos descubren su 'tema' de ficción en la realidad documental de los medios: es común sobre todo entre quienes escriben novelas policiales, pero no son los únicos. Sigmund Freud era consciente de su proximidad con el escritor cuando decía, en 1895: "Todavía me produce una extraña sensación que las historias clínicas que escribo se lean como novelas cortas, y que no muestren ese carácter de seriedad científica".

¿Cómo distinguirlas, entonces? Tal vez esta observación nos ayude: **la ficción no sólo tiene su punto de partida en la realidad externa, sino también en la interna.** Porque la ficción también hecha raíces en "lo imaginario, el acontecimiento que sólo tiene lugar en la imaginación, la fantasía del autor" (p.101).

Mientras recién decíamos que la realidad documental está ligada "a un lugar y a un tiempo", un "aquí y ahora"; en el campo de la ficción esa ubicación espacio-temporal se convierte "en un *hic et nunc* de validez general, en un 'en algún lugar y en algún tiempo' o bien en un 'en todas partes y siempre'" (p.103). Es como si un caso particular se convirtiera en general, como si lo concreto se ampliara a lo abstracto. Deben haber escuchado alguna vez aquello de 'pinta tu aldea y pintarás el mundo'.

Gumbrecht explicita esta conversión de la siguiente manera: "la característica decisiva de la situación comunicativa ficcional reside en que el receptor no sólo no debe establecer una relación directa entre la situación representada y la situación real, sino que **no debe establecer ninguna relación.**(...) La realidad ficcional posee, por tanto, **una consistencia propia, ella misma es lo que es.** Es tan densamente real en sí misma, que no precisa de una referencia a la Realidad real" (p.104). Un tema que tratamos oportunamente en este mismo texto, haciendo incluso referencia a Metz.

Sin embargo, aún cuando el receptor de una obra de ficción sepa que lo que se cuenta no es real, la tendencia es que al percibirla **la conecte con la realidad (al menos con la realidad que vive ese receptor) y que, en consecuencia, obtenga una imagen de la realidad a través de la ficción** (p.105). Volvemos de nuevo a nuestra explicación inicial: juzgamos, valoramos y percibimos de acuerdo con lo que somos, lo que vivimos, nuestra propia historia, nuestros valores y normas, nuestras creencias, y necesitamos 'encajar' lo que nos ofrecen, sea ficción o no ficción, en nuestros propios esquemas de interpretación.

Los tres niveles de referencia a la realidad

Aunque la ficción es una realidad de nueva constitución que se basta a sí misma, es autónoma y obedece a leyes propias, como vimos, nunca pierde una cierta 'conexión con la realidad'. Podríamos distinguir esa proximidad entre la ficción y la realidad en tres niveles.

1 - Ajuste:

Hablamos de 'ajuste' cuando el acontecimiento representado en la ficción se desarrolla tal como hubiera podido ocurrir o como ocurrió en la realidad. "La diferencia entre acontecimiento efectivo y sólo posible no tienen aquí relevancia, lo único que cuenta es la plausibilidad", la verosimilitud. En este caso, "la exacta observación de la realidad por parte del autor es un medio para aumentar la credibilidad"(p.108), amén de la credibilidad de que goce el autor por sí mismo. Podríamos pensar como ejemplos de este caso, en la literatura, "Noticia de un Secuestro" de Gabriel García Márquez; y en el cine películas de Costa Gavras como "Zeta" o argentinas como "El caso María Soledad"; "Bajo Bandera", "Asesinato en el Senado de la Nación" o más viejas como "La Rosales" o "La Patagonia Rebelde".



2- Tipificación:

Conscientes de la complejidad de la realidad, es clásica la preocupación de los realizadores de lograr una representación que deje de lado los elementos secundarios y formule “un mensaje de validez general de forma exagerada” (p.112). Es propia de esta intención de lograr un 'modelo' (que ya estaba presente en el teatro clásico) o caracterización de determinados personajes típicamente buenos o malos, valientes o cobardes, exitosos o fracasados, que el cine y la TV exponen en las novelas, las historias del oeste norteamericano, aventuras de acción, etc. Aparecen así el héroe (el 'muchachito de la película'), el villano (la 'mala' en las novelas), el agudo detective o el imparable agente secreto (decir James Bond es casi una obviedad). También hay representación de situaciones típicas donde, por ejemplo, se enfrentan dos bloques enemigos: los defensores de la libertad y la paz en el mundo (los buenos) y los que intentan por todos los medios dominar y sojuzgar ese mundo (los malos) que han ido cambiando con la historia: en la película sobre la 2ª Guerra Mundial fue el nazismo; durante la Guerra Fría el comunismo y actualmente, más desdibujado, aparece el terrorismo internacional y/o el narcotráfico.



3- Alienación:

Es el nivel de mayor alejamiento entre la ficción y la realidad conocida. El autor de ficción, a este nivel, no pretende que su historia sea verosímil sino justamente todo lo contrario. No hay, entonces, “leyes de la realidad” tales como la gravedad o la corporeidad: 'Superman' puede volar por los aires; la gente puede aparecer y desaparecer sin que eso importe; un muerto puede revivir; etc.

Los tres principios de referencia a la realidad que hemos visto: ajuste, tipificación y alienación “no se excluyen mutuamente” sino que pueden producir “combinaciones engranadas”.

Por ejemplo, una película de acción usa la tipificación para lograr el efecto de veracidad. Doelker cita el caso de “el sonido de un buen gancho contra la barbilla o el ruido de una explosión” porque sonarían menos 'naturales' si no se sonorizan especialmente (p.129). “En un film de ciencia-ficción como *La guerra de las galaxias* (1977) de George Lucas, llegan a emplearse los tres principios: los decorados se ajustan a situaciones familiares para nosotros y también el comportamiento de los personajes se corresponde en parte a los modelos tradicionales”, pero estos personajes interactúan con extraterrestres y además hay que “montar un decorado con alienación utópica”. El autor advierte que ante semejante variedad, el uso de la tipificación podría ser útil para no desconcertar al espectador. Aparece entonces “el bueno y el malo, la princesa y el héroe” y los extraterrestres son representados de manera grotesca, “con rasgos animales, que recuerdan a Grandville” (p.129/30).

En definitiva, la ficción crea una '**nueva realidad**' por encima de los tres principios de referencia que hemos desarrollado. Esa 'nueva realidad' se mantiene a sí misma, se refiere a sí misma y su contenido simbólico le confiere “una gran facilidad de traducción, de referencia múltiple” (p.130).

Híbridos y realidades desvaídas

No es para nada fácil encontrar formas puras que no dejen ningún espacio para la duda entre ficción y no ficción, justamente porque permanentemente ha existido **combinación y mezcla**.

La historia del cine muestra ejemplos claros de mezcla entre los films argumental y documental como el Neorrealismo italiano de los años 40 bajo la impronta de grandes directores como Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Luchino Visconti, Cesare Zavattini. Si bien en tanto escenificaron historias las películas son argumentales, en su “hambre de realidad” los neorealistas echaron mano de vidas reales, escenarios reales y junto a los actores profesionales también emplearon actores no profesionales y población del lugar. Rossellini dice que “ser realista no significa imitar la imagen de la realidad, sino su actividad; no la copia o la duplicación de cosas, acontecimientos o personas, sino participar en el acto creativo de un mundo que se crea a sí mismo, y encontrar su ritmo interno”.¹¹

⁽¹¹⁾ Extraído por Doelken de de Wolfram Knorr, “Der Hunger nach Wirklichkeit”, en Die Weltwoche, 20 de diciembre de 1978. (p.140)



Otro caso de mezcla es la llamada **documentalidad ficticia como recurso estilístico (o pseudodocumentalismo)**, cuyo ejemplo más acabado es la histórica emisión radial de Orson Welles sobre una supuesta invasión extraterrestre. Aquel 30 de octubre de 1938 Welles 'montó' la emisión como si fuera 'no ficción' (tratamiento periodístico) para contar una ficción (p.140).

Diferente es la siguiente situación: representamos una realidad 'real' en forma diferente a lo que es, pero lo hacemos a propósito, justamente para mostrarla diferente. Esta modalidad se denomina **representación intencional** y generalmente se la considera una *manipulación, dado que se deforma conscientemente la realidad*. Sin embargo, la 'representación intencional' como género es legítima, siempre que de alguna manera la intención del realizador sea públicamente declarada.

¿Piensan que no?... ¿Y qué dicen de la publicidad?. Si no fuera legítimo como género, tal vez empresas como Sprayette se ahogarían bajo el peso de los juicios... (para dar un ejemplo burdo, nada más)



¿Qué de la realidad, entonces?

Deténganse en esta afirmación: “Nada hay en el alma que previamente no hubiera estado en los sentidos”.

Esto no lo dijo ningún teórico de la comunicación, sino un autor que Uds. deben relacionar seguramente con teorías políticas y, más concretamente, con los orígenes del Liberalismo. Fue John Locke.

Y para la época en que él vivió no había más que algunos periódicos. Ni radio, ni TV, ni cine, ni nada de lo que nos rodea en materia de medios.

Nuestros sentidos 'filtran' lo que percibimos. Eso sigue igual. Sólo que en una sociedad compleja como la nuestra, donde cada vez más conocemos la realidad que nos muestran los medios de comunicación, “la construcción de nuestra imagen del mundo” se realiza, en definitiva y en muy buena medida, a través de ellos. Piensen esto: la mayoría de los argentinos no viajó nunca a los Estados Unidos, sin embargo ¿quién no conoce 'algo' de ese país mediante el cine, la TV, la música, diarios y revistas? ¿No es la isla de Manhattan un conglomerado urbano que se vive en blanco y negro y al son de Gershwin? Para muchos que la 'conocieron' a través de Woody Allen sí.

Ahora bien, los mismos medios, cada medio de comunicación, a su vez proporcionan una imagen del mundo. Vengamos a la Argentina. En televisión, no es la misma imagen del mundo la que tienen los receptores habituales de Crónica TV que la que tienen los de TN (por citar las dos cadenas locales de noticias). Probablemente para el primero, el mundo real sea una serie de hechos insólitos que se suceden rápidamente y en grandes letras rojo sangre.

¿Cómo será la imagen que se construye el segundo, el que ve normalmente la TV que ofrece el Grupo Clarín?

Teniendo en cuenta todo esto: que nuestros sentidos filtran la realidad; que conocemos la realidad a través de los medios y que los medios nos proporcionan su imagen del mundo, podríamos decir que **“nuestro concepto de la realidad nace asimismo de experiencias mediatas y no tan sólo de experiencias inmediatas”** (p.177/8).¹²

⁽¹²⁾ Esto vale para la gran mayoría de los casos, constituídos por personas que consumen mucha televisión (como aquellos 'televidentes pesados' de los que hablaba George Gerbner en su Teoría del Cultivo). Además, tras la propagación de la TV por cable, la tendencia parece ser que se dupliquen las horas de visionado.



Nuestro concepto de la realidad resulta de la mezcla y borradura de imágenes e ideas de diferentes campos y finalmente es difícil establecer si proceden de la experiencia propia, de las experiencias de nuestro entorno o de nuestros antepasados (p.178). Pasa como con nuestra primera infancia. Llega un momento de la vida en que uno no sabe si realmente recuerda cuando tenía 2 ó 3 años o si confunde los recuerdos con lo que fue construyendo a través de los relatos de su mamá.

Esto de no saber bien dónde se originó lo que está en nuestra mente, nos puede llevar, por ejemplo, a deducir a partir de una representación imaginaria (una ficción: una historia de novela, de historieta, de película) que algo similar podría producirse en la realidad. A esto lo llamamos *creación de ilusión*. En el fondo, esta actitud encubre “**un concepto fragmentario de la realidad**” (p.182), una pérdida de la imagen de totalidad y continuidad permanente proceso- que es propia de la realidad.

Fragmentamos la realidad, por ejemplo, a través de *estereotipos* o clisés. Pensemos en algunos muy comunes: la buena y sufrida madre de familia en oposición a la 'libertina' (para decirlo suave); el 'ganador' o el 'perdedor' típicos; la rebeldía adolescente; el 'venado' del barrio; la vulgaridad de los negros o el apego de los judíos al manejo del dinero, y podríamos seguir y seguir hasta cansarnos, tomando en cuenta filiaciones políticas (el 'gorila'), creencias religiosas (el 'chupacirios'); la pertenencia a grupos mayoritarios o minoritarios de la población; los roles que se cumplen, etc. Lo cierto es que los estereotipos abundan y son parte de nuestra cultura. Nos invaden y nosotros invadimos con ellos.



El tema aquí es que si en buena medida los medios de comunicación son una de las vías, no la menos importante, para construir nuestra imagen de la realidad, no podemos perder de vista que esos medios “**participan** en la producción de tales *estereotipos*” y a la vez “**contribuyen fácilmente a su reforzamiento**” (p.185). Es decir, participan y refuerzan la visión fragmentaria de la realidad.

