

## LA TELENOVELA DESDE LA RECEPCIÓN:

### La identificación espectral como dimensión de uso de la ficción.

**Bernardo Amigo Latorre**

Director

Centro de Estudios de la Comunicación.

Universidad de Chile

Santiago, enero de 2007

### RESUMEN

La mayor parte de las investigaciones semióticas en torno a la telenovela, tienden a considerar este tipo de producciones televisivas como un territorio genérico de características relativamente homogéneas y estables. Sin embargo, cuando investigamos desde la recepción, los usos y las apropiaciones significativas que hacen los y las telespectadoras respecto de la telenovela (sin abandonar el eje de pertinencia disciplinario de la semiótica que se interroga sobre el sentido), emerge una complejidad significativa que no sólo nos obliga a redefinir el estatuto genérico de la telenovela como programa televisivo, sino que además, permite reconsiderar nuestras ideas respecto de la comunicación televisiva, la ficción y los discursos de realidad.

### PALABRAS CLAVE:

televisión; ficción; recepción; identificación

### 1. INTRODUCCIÓN

Siguiendo un trayecto común, la mayor parte de las investigaciones semióticas y semio-pragmáticas del audiovisual, comprendidas aquellas cuyo objeto es la televisión, se han construido a partir de los marcos teóricos de la lingüística, la narratología, la teoría literaria o la filosofía de la lengua. Sin embargo, son escasas las experiencias de constatación empírica de los principales supuestos y afirmaciones sostenidas por estas disciplinas, en el marco de investigaciones que se interesen en confrontar los modelos abstractos con la realidad de la recepción televisiva concreta. Esta situación no sólo limita el retorno crítico sobre la teoría, sino que además, ha impedido la validación de la semiótica como

perspectiva pertinente para la explicación de los fenómenos de construcción de sentido en la comunicación televisiva.

Sin pretender resolver el punto, proponemos al lector algunos elementos de reflexión y (auto) crítica sobre las consecuencias teóricas y metodológicas que surgen de una experiencia de investigación empírica de tres años<sup>1</sup>, que indagó en torno a la recepción de la Telenovela chilena por parte de telespectadores jóvenes del Gran Santiago<sup>2</sup>. Este trabajo sirvió para poner de relieve, tanto las limitaciones metodológicas, como la gran fertilidad de algunos conceptos y nociones de la lingüística, de la teoría literaria y de la narratología cuando ellos son aplicados al análisis de la recepción de la ficción televisiva. Como se comprenderá, las condiciones del presente trabajo impiden abordar el conjunto de problemáticas y fenómenos asociados a la construcción de sentido, usos y apropiaciones de los jóvenes respecto de la Telenovela chilena, que surgieron de la investigación señalada. Por este motivo, vamos a concentrar nuestra reflexión sólo en un aspecto: el fenómeno de la identificación a los personajes de la telenovela chilena por parte de los telespectadores. Tal como explicaremos, esta dimensión específica de la recepción resulta central en las formas de relación de los telespectadores con los programas.

## **2. EL TELESPECTADOR: UNA AUSENCIA MUY PROLONGADA**

¿Es posible que una teoría semiótica de la televisión ignore al sujeto real que cotidianamente interactúa con los mensajes televisivos?

Esta pregunta está al centro de una polémica que, por décadas, ha distanciado la investigación de carácter semiótico y semio-pragmático de aquella de orientación socioantropológica y psicosocial.

La principal querrela de la sociología se refiere al carácter abstracto que tienen los modelos de explicación, tanto de las teorías semióticas, como pragmáticas sobre la televisión. En su defensa, algunos teóricos adscritos a este tipo de aproximaciones han

---

<sup>1</sup> El proyecto, patrocinado por la Vicerrectoría académica de la Universidad Diego Portales, se denominó “*Recepción en jóvenes de la Telenovela Nacional*” y estuvo a cargo de: Bernardo Amigo Latorre (Investigador principal) Valerio Fuenzalida Fernández (Co-investigador) y Julio Troncoso, Ricardo López y Fernando Velasco (investigadores adjuntos).

<sup>2</sup> El presente texto se focaliza sólo sobre una dimensión muy específica de la aplicación de conceptos de la teoría literaria en la explicación semiótica y pragmática de la recepción televisiva. Por lo tanto, no abordaremos aquí el conjunto de las problemáticas tratadas en la investigación sobre la recepción de la Telenovela chilena.

planteado, que los estudios sociológicos de recepción adolecen, precisamente, de modelos que les permitan dar cuenta de los procesos de tratamiento e interpretación que pone en obra el telespectador a partir de la recepción de un programa televisivo, limitándose a construir un repertorio de casos particulares (Chateau, D., 1997).

Cualquier observador que se situase desde fuera de ésta polémica, podría justificar esta divergencia en la manera particular como cada disciplina define y construye su objeto de investigación y los métodos para explicarlo. Visto así, la mencionada discusión carecería de toda justificación. Sin embargo, a diferencia de la semiología tradicional que concebía los textos audiovisuales como superficies herméticas, replegadas sobre sistemas rígidos de codificación, las semióticas y semio-pragmáticas contemporáneas, sustentan modelos teóricos que se proponen explicar la lógica de los procesos de construcción de “sentido y afectos” (Odin, R., 2000) y la “relación del telespectador” (Jost, F., 2001) con los programas televisivos. Es decir, en la práctica han definido de manera explícita, hipótesis relativas a la recepción televisiva.

De esta manera, entre la particularidad de una experiencia de apropiación social o cognitiva de los contenidos televisivos por parte de una comunidad interpretativa específica y la generalización de los fenómenos lógicos de interpretación y comprensión, tienden a constituirse dos polos teóricos respecto de los cuales son muy escasas las iniciativas de intersección y relación.

### **3. LA IDENTIFICACIÓN ESPECTATORIAL COMO DIMENSIÓN DE USO DE LA FICCIÓN**

Según J. Bianchi et H. Bourgeois (: 1992), la recepción mediática es una articulación compleja entre los procesos perceptivos, interpretativos, identitarios y relacionales. En otros términos, en el proceso de recepción el telespectador efectúa operaciones que transforman la propuesta de sentido del media en, por lo menos, seis dimensiones:

- a) En primer lugar, se opera una acción de selección, puesto que el telespectador sólo es capaz de retener algunos de los aspectos más relevantes del flujo constante de mensajes.
- b) Un desplazamiento o transposición de ciertos elementos de los mensajes, lo que determina una tendencia a sobre evaluar o a minimizar un elemento del mensaje respecto de los otros, a partir de consideraciones circunstanciales, subjetivas y culturales.
- c) Una territorialización del mensaje, que es el efecto que ejerce, sobre los mensajes, el lugar donde el telespectador se encuentra. Es decir, la interferencia del medio ambiente

social y humano sobre la manera de incorporar los mensajes. Según Alain Mons, se puede también constatar el fenómeno opuesto de una desterritorialización particular del media, puesto que el sujeto receptor proyecta su atención hacia un “por fuera” (*dehors*), hacia un “otra parte” transmitido por la pantalla, donde las fronteras entre espacio público y espacio privado son rotas.

d) Una prolongación de la recepción en el tiempo. No se puede reducir la recepción sólo al instante del contacto o exposición con el media; ella se dispersa, se fracciona dentro de la trama de los lugares cotidianos (el hogar, el transporte, la ciudad...). Es allí, en el momento posterior al encuentro entre el receptor y el media, donde interviene un conjunto de prácticas sociales de significación y resemantización. La cotidianeidad como expresión social es composición y tensión entre bloques de existencia urbana, institucionales, comerciales, estéticas o afectivas. Los mensajes mediáticos incorporados son reunidos subjetivamente dentro del intervalo de estos espacios existenciales. Por ejemplo, son re-trabajados y tamizados por el lenguaje ordinario, las discusiones en el lugar de trabajo a partir de los referentes televisivos.

e) Una construcción identitaria. El individuo receptor es parte de una comunidad de telespectadores que supone puntos de referencia y valores. Sin embargo esta “comunidad” es imaginaria, no existe una proximidad real. Se trata sobre todo, del surgimiento de un tele-sujeto.

f) Por último, una acción de **identificación**. El sujeto construye una relación con el media, con sus temas, contenidos y personajes. Articula lazos cognitivos y afectivos e imágenes proto y estereotípicas que le permiten dar sentido a la acción del media y de sus personajes más allá de lo estrictamente racional.

Esta dimensión de apropiación social de la ficción a partir de los procesos de identificación, que permite un posicionamiento espectral determinado del receptor, es, precisamente, el aspecto que nos va a interesar abordar. Desde este punto de vista, la identificación puede ser concebida como un uso, puesto que *“es precisamente en los fenómenos de identificación, y no en el estado ulterior de una reflexividad estética liberada de ellos, que la obra transmite normas de acción”* (Jauss, H-R, 1978, p. 145).

#### **4. MODELOS DE IDENTIFICACIÓN Y DE ACTIVIDAD COMUNICACIONAL.**

Hans Robert Jauss propone en su libro “Kleine apologie der ästhetischen erfahrung”, uno de los textos más célebres dedicados a la teoría de la recepción literaria, una taxonomía

de modalidades de identificación del lector al héroe. En este trabajo, el autor plantea tratar el fenómeno de la identificación como una dimensión positiva de la experiencia estética.

Tal como lo ha demostrado Dominique Pasquier en su trabajo sobre la recepción de la serie televisiva “Hélène et les garçons”, la propuesta de Jauss permite explicar de manera coherente el conjunto de los tipos de identificación posibles en la ficción televisiva. Pasquier encontró en el autor alemán una propuesta original y coherente sobre la manera de abordar la relación entre el receptor y los documentos de comunicación.

Según Jauss, la función social primaria de la experiencia estética es una experiencia del otro y no solamente una experiencia de sí mismo a través de una experiencia de la obra. La transmisión de normas sociales por la ejemplaridad del arte permite de disponer de un margen de libertad y, al mismo tiempo, de identificarse con un modelo. De esta manera, mientras que la sociología de la recepción propone un análisis del rol del receptor en lo social, la estética de la recepción es una aproximación centrada en la cuestión del papel del receptor en la obra.

Jauss establece una tipología de 5 modalidades de identificación al héroe, a partir de las cuales es posible determinar los *efectos creadores de normas* que definen la relación del espectador al texto, la cual nosotros queremos revisar para efectos de este texto.

**a. La identificación asociativa.**

El héroe y más en general el mundo diegético creado por el relato (con su lógica y relaciones), aparece como una entidad respecto de la cual el sujeto receptor es llamado a anularse en tanto individuo dentro de una comunidad que celebra el culto por la obra. En la identificación asociativa el sujeto asume un rol al interior del juego dramático. Aquello que caracteriza la identificación asociativa, según el teórico alemán, es que la situación del héroe y del espectador no están dissociadas. No existe una conciencia de la recepción, sino más bien el juego diegético pone, tanto al personaje como al lector, en situación de asumir roles específicos y aceptar los roles de los otros.

Este es el caso particular de identificación que constituye comunidades de receptores. Es la modalidad de identificación característica del fans.

**b. La identificación admirativa.**

La admiración condiciona la relación del lector al héroe a través de la mediación de una distancia. El héroe es constituido, desde la recepción, como un individuo de características virtuosas y ejemplares, un modelo a seguir. La relación desigual entre el lector y el héroe

perfecto puede ser representada como la superioridad ética, moral, física o comportamental del personaje respecto del receptor<sup>3</sup>.

### **c. La identificación por simpatía**

Mientras que la admiración crea una distancia la lástima la suprime, anulando el espacio entre lector y personaje. Este efecto de proximidad de la identificación por simpatía, se constituye a partir de la fórmula del héroe imperfecto, familiar y comparable con el espectador (igual o inferior a éste). Según Gauss, la simpatía rompe las distancias, conduciendo al receptor a la “*identificación moral y al reconocimiento de una conducta a seguir*”<sup>4</sup>.

### **d. La identificación catártica**

A los tipos de identificación admirativa y por simpatía, se puede oponer la identificación catártica. Para Jauss es el tipo de identificación que desembaraza al lector de “*las complicaciones afectivas de su vida real y lo pone en el lugar del héroe que sufre o se encuentra en una situación difícil, para provocar, por la vía de la emoción trágica o de la risa, su liberación interior*” (Jauss, H-R, 1978, p. 149). En otros términos, es el placer de ceder al relato, a la intriga y la ilusión del espectáculo.

El lector asume una distancia crítica respecto de la realidad del relato pero, sin embargo, es capaz de conectarse con la sensibilidad que se desprende del mundo diegético, más allá de una suspensión de la incredulidad, condición de base para la aceptación de la ficción. El lector desarrolla una identificación con los aspectos emocionales que no se rompe con el sólo hecho de reconocer la no-realidad de la ficción. En la identificación catártica aquello que prima es la realidad de la emoción y del sentimiento como experiencia de lo humano.

### **e. La identificación irónica**

Jauss caracteriza a la identificación irónica como el aspecto negativo de la identificación catártica. Es decir, como una modalidad de identificación que busca “*romper la magia del*

---

<sup>3</sup> Aplicado el concepto a la recepción televisiva, la identificación admirativa se cristaliza en la figura del ídolo. Según Pasquier, el ídolo televisivo se constituye, en la mayoría de los casos, a partir de un tipo específico de superioridad: su apariencia física. Este es su índice de perfección, de superioridad, el modelo a ser seguido.

<sup>4</sup> Por lo general el ídolo televisivo no se presenta como un héroe perfecto en todas sus dimensiones. Fuera de la esfera de su apariencia física, aquello que es percibido como admirable en el ídolo es “su capacidad a transfigurar las cosas ordinarias. Eso que seduce del ídolo, no son los sucesos extraordinarios que le ocurren, sino que por el contrario, su capacidad a vivir de manera ordinaria, sus visitas a sus padres el week end, su gusto por las cosas simples como la naturaleza o la comida familiar” (Pasquier, D, 1998, p. 104). Es decir, desde la dimensión opuesta, la identificación por simpatía tiende a llenar la distancia entre el telespectador y el héroe perfecto. En este plano de la identificación, el ídolo busca parecerse a sus fans y no a la inversa. En su versión más extrema, la identificación por simpatía es aquella que relaciona al telespectador con el antihéroe.

*imaginario y, que de una manera u otra, pone en cuestión la actitud estética del espectador (...) Negándole la identificación esperada con el objeto representado, se le quita del dominio de la actitud estética, para obligarlo a reflexionar y desarrollar una actitud estética autónoma”.*

El lector no acepta el juego dramático de la ficción ni el mundo diegético que le propone el relato, proponiendo él mismo una meta-lectura que desarticula la diéresis e impide la constitución de la ficción. Esta operación permite al lector ironizar respecto de las características del mundo imaginario, de los personajes y de sus relaciones<sup>5</sup>.

## **5. GÉNERO E IDENTIFICACIÓN EN LA TELENOVELA CHILENA**

La mayor parte de las investigaciones en torno a la telenovela, tienden a considerar este tipo de producciones televisivas como un territorio genérico de características relativamente homogéneas y estables.

Sin embargo, cuando se incorporan en el análisis los procesos de identificación en la recepción de la telenovela chilena, esta similitud estructural en el nivel textual entre la telenovela nacional actual y otro tipo de ficción televisiva seriada, incluyendo la telenovela latinoamericana, parece no ser el elemento que define el horizonte de expectativa (Jauss, H-R, 1978) del telespectador respecto de este tipo de programas. La promesa de sentido de la telenovela nacional no se limita a una determinada estructura tópica y diegética de la intriga, ni a una fórmula narrativa que combina el melodrama y la comedia, sino que está fuertemente marcada por el tipo de relación de identificación que construyen sus telespectadores.

En este sentido, hay dos fenómenos que pueden ser considerados como aparentes paradojas. Por una parte, la emergencia de la figura dual del actor-personaje que relativiza la oposición entre ficción y de realidad y, por otra, la desactivación de la oposición entre identificación catártica e irónica.

a) La figura del actor-personaje.

Uno de los resultados más interesantes de nuestra investigación, es que en el nivel de relación del receptor al héroe en la Telenovela chilena se produce una identificación que

---

<sup>5</sup> La identificación irónica puede ser comparada con la construcción paradójica de sentido que Roger Odin (: 2000-b) denomina lecturas ficcionalizantes y documentarizantes. En el caso de la ficción, una construcción paradójica de sentido es aquella que surge a partir de una lectura documentarizante.

puede resultar paradójal si la consideramos desde el marco de la recepción de un programa de ficción.

En el nivel del mundo diegético ficcional, el tipo de relación que permiten construir el conjunto de los personajes, incluyendo la figura del héroe (que no es atribuida a un solo personaje por el conjunto de los telespectadores), es del tipo identificación por simpatía.

La mayor parte de los telespectadores atribuye a los personajes rasgos posibles de reconocer en cualquier *“persona normal, como la gente que uno puede ver en la calle”*. Ningún aspecto de la personalidad de los personajes representa, para los sujetos receptores, una característica que ellos quieran particularmente poseer o que signifiquen como un modelo a seguir.

Pero, más allá de lo detectado respecto de la relación entre el telespectador y el personaje, aquello que resultó paradójal, es la producción de una identificación admirativa y por simpatía, ya no respecto de la figura del héroe, sino directamente asociada al actor.

La persona y no el personaje se constituyen en objeto de admiración. A instancias del personaje, considerado como *“igual o peor que nosotros”*, la mayor parte de los telespectadores manifiestan algún tipo de admiración por los actores que interpretan los roles ficcionales. Esta identificación admirativa se expresa, principalmente, en tres aspectos: de manera menos frecuente, respecto de la apariencia física de algunos actores y actrices, pero sobre todo, respecto de sus personalidades y del tipo de actividad que desarrollan en la televisión (su calidad de actores de telenovelas).

La figura del actor media y se superpone en la mayor parte de las opiniones cuando se refieren a los personajes. *“Hay algunos actores que son como muy acartonados. En cambio, el Francisco Melo, por ejemplo, parece que no estuviera actuando, le sale como más natural. O sea se nota que él es así siempre”* (Miguel, 14 años).

Esta identificación admirativa al actor, que representa una autoconciencia muy clara de la condición de recepción, semejante a la noción de lectura documentarizante de Odin, no es asumida por los encuestados como una oposición entre persona y personaje, entre discurso de ficción y discurso de realidad, sino más bien como una fusión, donde la sensibilidad atribuida al actor define las características sensibles del personaje. Consultados sobre las características de algunos personajes en relación con la de los actores que los interpretan, la mayoría apuntó a señalar que la sensibilidad “real” del actor se expresaba en los personajes. *“Ella - refiriéndose a la actriz Tamara Acosta - es como*



*tierna, por eso que siempre hace esos papeles. Yo creo que es super simpática, igual que los personajes que le ha tocado hacer” (Paola, 15 años).*

Esta latencia de la persona real (el actor) en el mundo diegético ficcional de la telenovela, impide que el personaje sea completamente autónomo en su mundo imaginario. La recepción y comprensión de la telenovela nacional no se produce de manera aislada del conjunto de otras telenovelas anteriores (mientras que el personaje es circunstancial y sometido a las reglas del mundo diegético, el actor permanece de telenovela en telenovela.), ni de los discursos de realidad que confirman el estatus de la ficción en este tipo de programas (reportajes en el noticiario central sobre la producción de esta telenovela, entrevistas a los actores, promoción en diarios y revistas).

Analizada desde el ámbito de las reglas de interpretación de la ficción, esta situación podría representar una paradoja. La actitud de los jóvenes receptores se opone a la actitud de cooperación con el texto (Eco, U, 1985) que implica el contrato enunciativo ficcional. Sin embargo, ella no da paso a la desactivación del mundo imaginario, como en el caso de la ruptura en la diégesis, sino que por el contrario, es integrada sin mayor contradicción. Este fenómeno no corresponde a una situación generalizada de la recepción de la ficción, por lo que se puede pensar que puede indicar una particularidad, sino exclusiva si distintiva, de la teleserie nacional en oposición a la telenovela en general.

b. Catarsis e ironía limitadas.

Como se señaló antes, la conciencia de la recepción es muy fuerte en el caso de los telespectadores de la Telenovela chilena al punto de que es frecuente que se haga referencia a los aspectos de incoherencia del mundo presentado en el relato. Ante la pregunta: ¿encuentras que aquello que sucede en la telenovela se parece a aquello que tu conoces o supones puede ocurrir en la realidad aludida por la trama? La mayor parte de los telespectadores señala una serie de situaciones inverosímiles que ocurren en la intriga. *“No creo que realmente la gente hable así. A lo mejor alguien, pero yo no conozco y sería p’a cagarse de la risa. Más bien es como una exageración, por eso es chistoso” (Marcos, 14 años refiriéndose al modo de hablar de un personaje del “Circo de las Montini”).*

La identificación se confirma no en una introyección del verosímil construido por los aspectos profílmicos, sino que principalmente, es una identificación en el nivel emocional, en una conexión con los aspectos sensibles de la diégesis. Para la comprensión de este fenómeno, la oposición entre las nociones de “efecto de real” (Metz, Ch, 1972 o Chateau,

D, 1983) y “efecto de realidad” (Barthes, R, 1977), parece muy pertinente. Mientras que el “efecto de real” corresponde a la imitación icónica del *mundo real*, fundada en la analogía visual y sonora de las imágenes y de los sonidos registrados, el efecto de realidad se refiere a la imitación diegética que reposa “*sobre la impresión de que esas imágenes y sonidos constituyen un universo homogéneo, ciertamente ficticio, pero cuyo funcionamiento aparece como idéntico que el del mundo real*” (Gardies, A & Bessabel, J, 1992). Si bien, la mimesis ficcional del mundo representado no despliega una lógica ni una coherencia perfectas, ella no es suficiente para romper el contrato ficcional entre la telenovela y el telespectador, no tanto por una actitud irreflexiva de parte del telespectador, sino debido a que el horizonte de expectativa que los sujetos receptores de la Telenovela chilena está asociado a esa conexión con la sensibilidad que se desprende del mundo diegético y del relato.

Pero pese a que lo señalado corresponde a las características de la identificación catártica, el hecho que se pueda observar, de manera simultánea y en los mismos grupos de telespectadores, la expresión de una identificación irónica, limita la ocurrencia plena de la primera. La identificación irónica, en la medida que es “*el aspecto negativo de la identificación catártica*” (Jauss, H-R, 1978), impide, por lo menos en parte, la conexión con la realidad de la emoción como experiencia sensible de lo humano.

La mayor parte de los personajes principales de las Telenovelas chilenas, lejos de ser percibidos como héroes perfectos (inclusive en el aspecto de su apariencia física), son contruidos a partir de las características propias del anti-héroe. En casi todos los casos, los personajes sólo son valorados de manera parcial y, frecuentemente, ciertos rasgos de su personalidad, y del mundo diegético que los sostiene, son objeto de una identificación irónica.

## **6. CONVERGENCIAS Y DIVERGENCIAS.**

Las formas que adquieren las modalidades de identificación en la telenovela nacional, resultan diferentes, cuando no contradictorias, al modelo propuesto por Jauss. Incluso, comparadas con el trabajo de Pasquier, los resultados de nuestra investigación difieren de manera significativa: mientras la serie francesa permitía la conformación de fuertes comunidades de telespectadores dominadas por la figura del fans, en nuestro caso ello no sucedía. El uso del programa al interior de esta comunidad simbólica se manifestó principalmente en situaciones puntuales, la mayoría de las veces en contextos de

distensión lúdica. Mientras la relación identitaria con el héroe en “Hélène et les garçons” estaba marcada por un tipo de identificación admirativa, en las Telenovelas chilenas la identificación por simpatía era principal, sino exclusiva. Mientras que en el caso investigado por Pasquier no se producía la coexistencia de una identificación simultánea a los mundos diegéticos ficcional y real a través de la figura del actor-personaje, en el caso de la recepción de la telenovela este resultó ser un elemento fundamental.

La cantidad de variables que podrían explicar esta desviación en el nivel de la recepción “efectiva” son infinitas. Desde la diferencia entre los contextos socio-culturales hasta aspectos metodológicos relativos a la amplitud de la muestra, pasando por su puesto, por las diferencias textuales entre uno y otro tipo de ficción seriada, cualquier intención de sacar conclusiones a partir de esta divergencia resulta difícil de sostener.

Sin embargo, en el ámbito de las variables pragmáticas, esta desigualdad en la manifestación de los modos de identificación, puede ser un índice muy importante en la definición de la *promesa de sentido*<sup>6</sup> y el *horizonte de expectativa*<sup>7</sup> que ofrece la telenovela nacional por oposición a otro tipo de ficción televisiva. En otros términos, los acotados resultados de esta investigación podrían apuntar a señalar cuales son los aspectos distintivos que definen las características genéricas de la telenovela nacional y que rigen los procesos inferenciales de comprensión espectral en este tipo de producciones televisivas.

La importancia de esta constatación es que el tipo de relación que se establece entre el telespectador y la telenovela nacional, no estaría sometida a las características estructurales distintivas en el nivel textual (tipo de narración, género discursivo, etc.), sino que podría corresponder a una diferencia de base en el estatus ontológico del sujeto de enunciación que es posible construir en este tipo de programas.

---

<sup>6</sup> Según Françoise Jost, “*todo género es una promesa de relación a un mundo, a una forma de sentido particular*” (: 1999, p. 19). Es justamente esta promesa de sentido la que permite al telespectador interpretar una emisión en particular.

<sup>7</sup> La noción de Horizonte de expectativa es una de las ideas fundamentales de la teoría estética de la recepción desarrollada por Jauss. Según el autor, “*la figura del destinatario y de la recepción de la obra está, en lo fundamental, inscrita en la obra misma, en su relación con las obras anteriores que han sido retenidas a título de ejemplos y de normas. Incluso en el momento que ella aparece, una obra no se presenta como una novedad absoluta. Por medio de un conjunto de anuncios, señales –manifiestas o latentes – de referencias implícitas, de características familiares, su público se predispone a un cierto tipo de recepción*” (Jauss, H-R, 1978, p. 247).

## 7. EL ESTATUS ONTOLÓGICO DEL ACTOR EN LA TELENOVELA NACIONAL.

Como hemos señalado, la oposición entre discursos de realidad y de ficción permite establecer que, por una parte, la realidad es algo diferente a la ficción y que, al mismo tiempo, la realidad es la materia prima de la ficción. En la medida que la no-realidad de la ficción se construye siempre a partir de la mimesis de la realidad, ambas pueden ser comparadas. De ahí que el universo creado por la diégesis deba ser coherente, coherencia que está siempre en relación con nuestra realidad, aunque sea sólo a nivel lógico.

En otros términos, ficción y realidad se constituyen en dos modos de verdad diferentes. Pero esta distinción no radica en las características estructurales del texto mismo, sino que en el tipo sujeto de enunciación que es posible construir, por el receptor, como responsable del enunciado (Hamburger, K, 1986). El carácter de real o ficcional de un discurso está dado por el estatus de realidad o de no-realidad que el telespectador atribuye al sujeto de enunciación, denominado como Yo-Origen por Käte Hamburger.

Mientras que los discursos sobre la realidad obedecen, en términos globales, a las mismas reglas que estableció Searle para las aserciones (Searle, J-L, 1982), es decir, pueden ser juzgados en términos de verdaderos o falsos, la ficción, por el contrario, no se somete a esas reglas, puesto que sólo requiere de parte del locutor la coherencia y la consistencia del mundo diegético construido por y para el relato. De esta manera, se desactiva del análisis la equívoca oposición entre ficción y verdad, la que homologa "verdad" a realidad y "falso" a ficción, desde la lógica de la teoría del juicio. Tratándose de un discurso sobre la realidad, sólo la mentira y la falsificación se pueden oponer a la verdad. Tratándose de un discurso ficcional, sólo la ausencia de coherencia del universo creado se puede oponer a la diégesis y, por lo tanto, a la verdad que es sustentada por la ficción.

De esta manera, la dialéctica que se establece entre estos dos términos, realidad y ficción, permite definir (Jost, F, 2001) dos grandes modos de enunciación en la televisión: el modo **autenticante**, que reenvía a la existencia de un Yo-Origen real, modo que reagrupa las emisiones que buscan informarnos o ponernos en contacto con la realidad de nuestro mundo (programas tales como el noticiario, los documentales, el reportaje, el directo). En segundo término, el modo **ficcional**, que nos reenvía a un Yo-Origen ficticio. Este modo de enunciación agrupa las emisiones que tienen por objetivo la construcción de un mundo

diegético imaginario y coherente (programas tales como seriales, sit'com, telefilmes, filmes o telenovelas).

Sin embargo, estas dos categorías de Yo-Origen, no permiten explicar el conjunto de fenómenos enunciativos posibles en la televisión. Junto a los Yo-Origen real y ficticio, existen los sujetos de enunciación lírica, el Yo-Origen lírico (Amigo, B, 2001). La enunciación lírica no busca ejercer una acción sobre la realidad como la enunciación autenticante, ni se presenta como una mimesis de la realidad, sino que ella se dirige hacia la subjetividad del sujeto de enunciación. En otras palabras, la enunciación lírica nos reenvía a la sensibilidad del enunciador.

En la medida que el enunciado lírico no puede ser atribuido sino que a la realidad de la sensibilidad de un Yo-Origen lírico (Hamburger, K, 1986), éste puede adquirir las formas más variadas y extremas, pero a su vez, no puede desprenderse de su origen sensible. Es decir, el Yo-Origen lírico no sólo es estructuralmente distinto al Yo-Origen ficticio y al Yo-Origen real, sino que además, es existencialmente más sensible que ellos.

Es justamente esta sensibilidad existencial del Yo-Origen lírico, la cualidad sobre la cual se concentra su enunciación y, por lo tanto, el objeto enunciado no es otra cosa que una oportunidad para la expresión de esta sensibilidad.

Esta cualidad del Yo-Origen lírico podría explicar el fenómeno de la identificación admirativa dual actor-personaje, que es posible detectar en la recepción de la telenovela chilena.

La incorporación al análisis de la categoría del Yo-Origen lírico toma consistencia cuando observamos que la mayor parte de los jóvenes encuestados identifican los rasgos más generales de la personalidad del personaje (ternura, sensibilidad, crueldad, avaricia, etc.) con los rasgos de personalidad atribuidos al actor. Ello podría ser el resultado de la repetición de los roles dramáticos de una producción a la otra. Es decir, más allá de las evidentes variaciones que impone la intriga particular de una "teleserie" respecto de las anteriores, es posible apreciar una estabilidad en el largo plazo (la asignación repetitiva de roles similares a ciertos actores de "teleserie" en "teleserie") que perfila los atributos del actor y desde allí permite su identificación con los del personaje. En este sentido, los personajes parecen adecuarse más a los actores que los actores a los personajes como ocurre en otro tipo de ficción televisiva.

La figura del actor-personaje resulta paradójica en el contexto de un análisis acotado sólo a la oposición entre discursos de realidad y de ficción, puesto que el aspecto autenticante que significa la no desaparición de un enunciador de estatus ontológico real, no debería permitir la consumación del contrato enunciativo<sup>8</sup> de la ficción.

Sin embargo, en la medida que consideramos a esta figura del actor-personaje ya no como ejerciendo una acción sobre la realidad, sino sobre su propia sensibilidad (como el caso de Yo-Origen lírico), la paradoja desaparece. La mimesis ficcional no se rompe pese a la irrupción de un modo autenticante. Siendo ontológicamente real, el Yo-Origen lírico (representado en la “teleserie” por la figura del actor-personaje) no puede ser evaluado a partir de un criterio verdadero/falso, como el Yo-Origen del documental o del noticiario.

El telespectador, se identifica con la persona antes que con el personaje, se conecta con un tipo de sensibilidad específica, la del actor, por sobre las características puntuales del personaje. La atribución de características generales de personalidad similares en el personaje y en la persona, parece funcionar como uno de los elementos lógicos más característicos que podrían definir el horizonte de expectativa de la “teleserie”.

La promesa de sentido de la “teleserie” no es solamente *“la creación de ese espacio de juego que ella introduce entre cada uno y su pertenencia social, dejando confrontar la vida privada con modelos narrativos”* (Jost, F, 1999, p. 19), como es el caso de “feuilleton” francés equivalente en el nivel textual a la telenovela. Además de ello, la expectativa de sentido que porta la “teleserie” es la posibilidad que brinda al telespectador de conectarse con la sensibilidad subjetiva del actor-personaje.

Por último, atreviéndonos a hacer una extrapolación que tal vez no sea del todo lícita por lo acotado de nuestra investigación, pero que sin duda es a la vez pertinente y provocadora, podríamos decir que, junto con las razones de proximidad cultural y de la particular fusión entre melodrama y comedia, las cuales aun es necesario investigar con mayor profundidad, esta promesa de la “teleserie” podría explicar, por lo menos desde la teoría pragmática de la recepción “ideal”, su éxito local y su fracaso en el plano internacional, así como el componente familiar (que incluye personas de todas las edades

---

<sup>8</sup> La noción de contrato enunciativo es propuesta por Eliseo Verón (: 1993) y desarrollada por Patrick Charaudeau (1997). Ella se refiere a que la relación entre los actores de la comunicación sería el resultado de un pacto o de un contrato y que este constituiría una pauta para la comprensión de la comunicación mediática.

y sexos) del público de este tipo de producciones, por oposición al público preferentemente femenino de la telenovela.

## **8. DE LA TELENVELA A LA “TELESERIE”.**

Cualquier intento de una definición exhaustiva de las características genéricas de la telenovela nacional excede con creces los límites del presente trabajo. Por esta razón, en la conclusión final de éste trabajo, sólo nos vamos a referir a lo que parece ser el aspecto distintivo principal de este tipo de producciones que, en Chile, acostumbramos a llamar “*teleserie*”.

Las características textuales de la “*teleserie*” no son suficientes para explicar los procesos de comprensión, interpretación y formación de expectativas de sentido que permiten al telespectador un posicionamiento particular en la recepción de este tipo de producciones. Esto se reafirma cuando constatamos que la estructura textual de las telenovelas latinoamericanas o incluso del “soap opera” europeo, son en términos generales, iguales o muy similares y, sin embargo, son sujeto de una apropiación y usos distintos en su recepción.

La construcción de la figura del actor-personaje resulta clave para entender las limitaciones de las transferencias entre el análisis semiótico de la comunicación literaria y el de la comunicación televisiva y audiovisual.

Pese a que resulta evidente que el material semiótico de la televisión es absolutamente distinto al de la literatura, la semiología del audiovisual ha seguido reposando, para la explicación de su objeto particular, en los marcos teóricos y metodológicos de la lingüística y la teoría literaria.

En la comunicación televisiva de la telenovela, uno de los principales vehículos de la significación es la expresión semiótica vinculada a la inscripción corporal del relato en un ser concreto: el actor. Mientras en la novela el personaje es un ser de papel, en la telenovela es un ser real, de carne y hueso que existe soportado en una persona que lo articula e interpreta, pero que no se puede desvincular de él: el actor. La narración en la telenovela solo se puede expresar en el cuerpo del actor y la identificación de la audiencia ocurre hacia esta mezcla inextricable del actor-personaje. Esta forma de identificación funciona más en un régimen indicial o de contacto, que en el régimen simbólico propio de la novela o de lo lisible. El signo indicial, representado por esta inscripción corporal del

actor-personaje, remite al telespectador a un tipo de identificación con los rasgos comportamentales y físicos de esta unidad significativa.

Otro elemento derivado de las características indiciales de la relación actor-personaje en la telenovela, es la fuerte admiración o rechazo a su desempeño profesional (registro realidad) y al rol narrativo (registro ficcional). En este aspecto, también es un elemento que permite discutir la categorización de Jauss. Por ejemplo, fuertes emociones de rabia y rechazo hacia personajes que actúan transgrediendo ciertos valores actuales, como la relación madre-hijo o el respeto hacia aquel que se encuentra en una situación de inferioridad. Procesos reflexivos desencadenados por personajes cuyas actuaciones son comprendidas en su contexto histórico o socio-cultural, pero rechazadas al compararlas con criterios actuales o del propio contexto. Lo anterior permite constatar varios niveles de lectura: la lectura emocional involucrada al interior de la ficción ("*me da rabia*"), la lectura cognitiva distanciada en un juicio histórico ("*era la costumbre en esa época*"), la lectura de rechazo valórico actual ("*no hace lo que debe*"), la lectura de apreciación técnica ("*él actúa bien, pero el guión de la teleserie es muy malo*").

La telenovela aparece como un espacio de negociación simbólica y diálogo, tanto en el nivel de la relación entre el *lugar de la producción* y el *lugar de la recepción* (Charaudeau, 1999), como entre los componentes de las diversas comunidades de interpretación en las que se mueve el telespectador. Lo anterior se constituye en un índice de la importancia del medio televisivo, y en particular de la ficción televisiva, en la vida cotidiana de las personas, y de los saberes mediáticos que poseen los telespectadores.

Sin embargo, las formas que asume la identificación en la recepción, lejos de anular la aplicabilidad de los conceptos de Jauss, lo que permite es hacer emerger las limitaciones de una transferencia lineal e irreflexiva de los conceptos y modelos de un universo semiótico a otro, pero, sobre todo, permite evidenciar las características propias de la comunicación televisiva como material semiótico particular.



## 9. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

Amigo, B.

- Ni fiction ni réalité. Le Je lyrique comme contribution à la théorie des genres télévisuels. Academia Bruylant, Louvain-la-Neuve, 2001.

Bianchi, J & Bourgeois, H.

- Les médias côté public. Paris, Centurion Frequences, 1992.

Chateau, D.

- « Diégèse et énonciation », Communications n°38, Paris, Seuil, 1983.

Gardies, A, et Bessalel, J.

- 200 Mots-Clés de la Théorie du Cinéma, Paris, Les Éditions du Cerf, 1992.

Hamburger, K.

- Logique des Genres Littéraires, Paris, Éditions du Seuil, 1986.

Jauss, H-R.

- Pour une Esthétique de la Réception, Paris, Gallimard, 1978.

Jost, F.

- La télévision du quotidien. Entre Réalité et Fiction, Paris, INA / De Boeck Université, 2001 (a).

Lindlof, T.

- « Media audiences as interpretative communities », in Communication Yearbook n° 11, Newbury Park, Sage, 1988.

Martin-Barbero, J.

- Televisión y melodrama, Bogotá, Tercer Mundo, 1992.

Pasquier, D.

- « Chère Hélène, les usages sociaux de séries collège », in Réseaux, n° 70, CENET, 1995.
- « Lectures de personnages de série » in Penser la Télévision, Colloque de Cerisy-la-Salle, Juin 1997, Paris, Nathan Université, 1998.
- « Identification au héros et communautés de téléspectateurs : la réception d'"Hélène et les Garçons" », in Hermès, n°22, 1998.