

Televerdad en Italia

Un complejo territorio

Sandra Cavicchioli/Isabella Pezzini (¹)

Tras la etiqueta de *televerdad* se oculta un complejo territorio con muy diferentes casos. Pero, siguiendo la amplia experiencia italiana, puede hablarse de un nuevo género orientado en torno al individuo.

INTRODUCCIÓN

La llamada *televisión verdad* se ha impuesto, a partir de finales de los ochenta, como un fenómeno mediático de primer plano en Italia y en otros países. No es casual que hablemos genéricamente del fenómeno: en efecto, desde un primer momento, ha resultado evidente que se escondía, detrás de esta etiqueta, un entramado complejo de situaciones y casos muy diferentes entre ellos, si bien están caracterizados por una denominación común; precisamente ésta, junto a las variantes, era la que se trataba de identificar.

Actualmente se ha superado la fase aguda del fenómeno, pero su permanencia durante un período tan largo (2) pone de manifiesto, por el contrario, que, con la *tv-verità*, hemos asistido a una mutación en el modo de hacer televisión: una combinación entre el acceso a la pantalla televisiva de nuevos contenidos (procesos, operaciones de las fuerzas del orden, confesiones en directo) y la experimentación de nuevas posibilidades estilísticas; tan es así, que nos sentimos autorizados a hablar del surgimiento de un nuevo género televisivo.

Nos ha parecido que el fenómeno es especialmente interesante por la posibilidad de realizar una lectura en varios niveles: a) la puramente televisiva de constitución de un nuevo repertorio de técnicas y lenguajes; b) el de la proposición de valores y, por tanto, relativo a las relaciones entre ética y discurso televisivo, a la tensión nunca resuelta entre derechos del ciudadano y derechos de la colectividad; c) el de las relaciones entre representación, realidad y verdad, en un plano más teórico.

1. METODOLOGÍA Y ORIENTACIONES GENERALES DE LA INVESTIGACIÓN

El análisis de nuestro corpus (3) ha sido realizado siguiendo un planteamiento de tipo *semiótico* (4) que nos ha llevado a valorar las transmisiones sujetas a examen siguiendo algunos guiones fundamentales:

a) En primer lugar, se ha considerado a las transmisiones como *prácticas discursivas* (prácticas de producción textual audiovisual) de las que se han analizado, concretamente, las modalidades con que ellas mismas contribuyen a constituir y definir su *objeto de valor*, fin y razón de ser y a definir los papeles de los participantes, público incluido, en la búsqueda de la verdad.

b) En consecuencia, se ha elaborado la hipótesis según la cual el *modelo de referencialidad* propuesto y presupuesto por estas transmisiones, con las que el mundo de los hechos decidiría sobre el mundo de las imágenes, se ha de considerar como el producto y no como la condición de una estrategia discursiva específica. Este modelo, por tanto, más que derivar directamente de la realidad extratextual, construye un simulacro que hace referencia y se apropia de otros discursos y otros géneros televisivos. Por tanto, antes que de verdad o realidad en sentido estricto, se habla de *efectos de realidad* y *efectos de verdad*, que pretenden sacar a la luz las estrategias persuasivas subyacentes,

c) Se ha aclarado la *tipología de los discursos y de los géneros* (entrevista, llamada telefónica, escenificación, debate...) puestos en escena por los programas del corpus, de los diferentes *contratos comunicativos* establecidos, de los *actores* y los *papeles temáticos* previos a su efectiva realización.

d) Se ha subrayado el carácter central de las formas de la puesta en escena, ese conjunto de operaciones dependientes de la presencia, más o menos explícita, de una *instancia de la enunciación*, en su manifestación, ya sea gracias al régimen de la visión (sintaxis de los encuadres, punto de vista, focalización...) o gracias al régimen del modo de decir (estilo de conducción, atribución de la palabra, forma de la interlocución).

A partir de estas opciones generales, hemos confeccionado una ficha de análisis, que nos ha servido no sólo como rejilla de lectura para cada una de las transmisiones, sino también como esquema que nos ha permitido proceder comparativamente y, por tanto, componer en un mapa, según un mismo criterio detallado, el conjunto del fenómeno. La ficha se ha formulado como sigue:

- Descripción paratextual del programa, estructuras narrativas y discursivas.
- Elementos de ficción.
- Modelos temporales.
- Autodefinición del programa.
- Estructura de la enunciación: estilo de conducción y relación con el espectador.
- Modalidades de la visión y gramática del encuadre.
- Consciencia de la presencia de la televisión.
- Retrato de la autoridad.
- Manera de entender la *verdad*.
- Evolución del programa.

A partir de un campo heterogéneo y complejo en el que, inicialmente, se podían advertir sólo similitudes de familia, hemos pasado a dibujar una red de identidades y diferencias, de constantes y variantes que nos han permitido proponer una tipología y cuatro grupos del fenómeno *televisión verdad*. Las denominaciones con las que hemos distinguido a los grupos son: 1) *La ventana hacia el mundo*; 2) *¿Hacia el panopticon?* 3) *Privado "ma non troppo"*; 4) *Del género a los géneros: la verdad en juego*.

2. LAS CONSTANTES

Antes de continuar con una reseña más detallada de las características de cada uno de los mencionados grupos de transmisiones, que revelará franjas de rasgos comunes, ponemos de manifiesto las constantes -característicos, pues, de todos los grupos- que nuestra investigación ha descubierto.

1. Todas las transmisiones tomadas en consideración presuponen la existencia de un *secreto* que se proponen desvelar. Este secreto se manifiesta, sobre todo, gracias a las modalidades de la visión, entendidas como *traducción* figurativa del saber. Se puede desvelar, por parte de la televisión, este secreto de dos maneras. Por una parte, *dejando ver lo que normalmente no se ve*-por ejemplo lo que sucede en las salas de un tribunal o una noche en las calles de una gran ciudad- y, por otra, *dejando ver lo que no se debería ver*: muchachos que se drogan, confesiones asombrosas... Esta distinción pone de manifiesto que el secreto puede ser de *interés público* (por ejemplo, la solución de un caso judicial que no se había resuelto) o, por el contrario, afectar a la *esfera privada* (como es el caso de la búsqueda de personas desaparecidas. En el público se provoca una serie de "pasiones por ver", que plantean el problema de la ética como una etiqueta de la visión televisiva.

2. Mientras se está desvelando el secreto, el telespectador puede adoptar el papel de simple observador o, por el contrario, puede ser implicado activamente en la búsqueda de la verdad, ejerciendo, al mismo tiempo, el papel de *observador e informador*.

Otra constante es la presencia del conductor que, sin embargo, puede asumir valores, tanto cuantitativa, como cualitativamente, muy importantes. En consecuencia, para consideraciones más específicas nos remitiremos a las observaciones que haremos a continuación para cada uno de los cuatro grupos en los que hemos articulado nuestro objeto de investigación.

4. En todos los grupos resulta evidente el trabajo de *espectacularización de la crónica de sucesos* que conduce, en general, a una estructuración narrativa de los hechos de los que se quiere ofrecer un testimonio o que se pretenden reconstruir. Esta operación *dramática*, que encuentra sus modelos en géneros ya codificados (telefilmes policíacos, películas-proceso, películas catastrofistas, dramas televisivos...), puede llevar a resultados muy diferentes entre sí, cuando no, desde un punto de vista ético, opuestos. Por una parte, puede ejercer una *función pedagógica civil* (el regreso, en versión tecnológica, del modelo de participación civil del ágora, según algunas lecturas y autojustificaciones) y, por otra, puede suscitar efectos que buscan el escándalo insistiendo en el *voyerismo* del espectador.

3. TIPOLOGIA DE PROGRAMAS

3.1. La ventana hacia el mundo

En las transmisiones pertenecientes a este grupo (5) predomina, sobre todo, la *función testimonial*. Estas se proponen como canal de amplificación, prótesis del ojo del espectador, convocado, en primera instancia, en su papel de *ciudadano*. Por ello, es posible considerarlas como un *reconocimiento* y/o soporte, más o menos directos, de las instituciones y, al mismo tiempo, como el ejercicio de un control sobre el funcionamiento de las mismas.

Estas transmisiones se realizan, de hecho, *con la realidad*, es decir, que el espectáculo es parasitario con respecto a situaciones existentes, independientes de la televisión, aunque la presencia de ésta acabe, inevitablemente, por modificar en cierta medida su desarrollo y su percepción. En otras palabras: están al servicio de la realidad en la misma medida en que la realidad está al servicio de la máquina televisiva.

Detrás de todas estas transmisiones se entrevé el modelo de la *página de sucesos*, aunque con diferentes acentuaciones y contaminaciones de otros modelos. El programa piloto del grupo ha sido *Un giorno in pretura* (6), en el que siempre ha prevalecido el objetivo de hacer buen periodismo. Del proceso -evento fuertemente codificado- interesa, sobre todo, llegar a la reconstrucción en el plano cognitivo-narrativo, aunque, a menudo, la cámara se rebaja a *robar* y dramatizar detalles -caras, expresiones, manos que se retuercen- que ponen en escena un *teatro de las pasiones*. En los otros programas, sin embargo, la manipulación de lo real, utilizado como materia espectacular de crear una forma, es más evidente. En la mayoría de los casos, se trata de emitir un muestrario de *accidentes*, de los que se sabe lo ambiguamente importantes que resultan para el imaginario colectivo contemporáneo.

En diferente medida, todas estas transmisiones se sirven no sólo de ingredientes provenientes del modelo de la ficción, sino también de los sucesos, como se demuestra con evidencia por las siglas y otros elementos específicos del lenguaje televisivo utilizado: encuadre, montaje, audio, etc.

Otro parámetro revelador de esta tipología se puede individuar en el tratamiento de la *temporalidad*, del modo en que se relacionan el tiempo del suceso real y el de su reproducción/reconstrucción televisiva. Desde el punto de vista de la última, la superposición entre las dos temporalidades -por simples motivos de lentitud y tiempos muertos- es sustancialmente impracticable, no sólo por razones de programación, sino también a causa de una competencia en la visión, creada por la misma televisión, que tiende a hacer del *zapping* del paso frenético de un canal a otro, el arquetipo del campo televisivo.

A pesar de esto, los programas de la televisión tienden a ser lentos: en muchos de ellos, el directo lleva hacia el tiempo real; en otros, la tendencia a acercarse a él, o a simularlo, parece más una elección más propia de una poética (de *neo-realismo*, como se ha dicho), que de una fidelidad a los hechos. En cualquier caso, muchos de los programas analizados por nosotros son *largos*, con respecto a la media de las transmisiones televisivas. Esto es especialmente cierto en *Un giorno in pretura* en el que un único proceso ocupa todo el tiempo disponible; sin embargo, también en los otros programas en que se suceden los episodios y en que el ritmo es cada vez más trepidante (*Pronto polizia*, por ejemplo), la tendencia es la de abrazar el ideal de la *unidad de acción*.

Otra variante, con importantes repercusiones en relación con la manera de entender la verdad, la constituyen el papel que asumen los presentadores y las modalidades que piden la cooperación de los telespectadores. Los ejemplos van desde la intervención ligera y, sustancialmente, recapituladora-didáctica de los presentadores de *Un giorno in pretura*, al papel central y constante de los presentadores de *Racconti del 113*, que acaban por animar un pequeño *talk show* con los protagonistas de los desgraciados acontecimientos.

En este grupo no se llama a los espectadores para que intervengan directamente. Su papel encuentra únicamente una representación en el plano textual: convocados por visión interpuesta por encontrarse en el lugar de la grabación (el ciudadano que pide auxilio, el miembro de un jurado popular, el curioso que acude en caso de accidente...).

Una de las acusaciones imputadas a la *televisión verdad* se refiere a que su presencia en la escena de los acontecimientos de los que se ocupa, necesariamente termina por provocar modificaciones: las personas implicadas tenderían a recitar, a ocuparse más del acontecimiento mediático que de lo que están haciendo realmente. Huellas de esta presencia se pueden ver en estas transmisiones-ventanas hacia el mundo que, con todo, no llegan a alterar irremediablemente la *realidad* que se quiere mostrar.

Por lo que respecta al régimen de *visibilidad* que se activa, se atribuye a la televisión, en tanto que productora de programas, el papel de observador (S2) y a las personas grabadas el de observados (S1); se puede decir que S2 se caracteriza por un constante querer ver, mientras que S1 puede adoptar distintas posiciones: desde la *desfachatez* a la *ostentación*, desde el *pudor* a la *modestia* (7). Así pues, son posibles casos de conflicto entre las diferentes modalizaciones del deseo de visibilidad: entre el intrusismo del que quiere ver, por ejemplo, y la reserva del que no querría mostrarse. Estos son los casos que provocan la discusión y, sobre todo, la reflexión; casos, sin embargo, que están subordinados a lo que constituye el contrato inicial entre *televisión verdad* y espectador: compartir un querer ver.

3.2. ¿Hacia el panopticon?

Forman parte de este grupo B dos transmisiones -*Telefono giallo* y *Chi'l ha visto*- que se presentan como grandes prototipos del tipo *televisión verdad made in Italy*, tanto por sus características formales *mixtas*, a medio camino entre el modelo televisivo de la información y el del entretenimiento, como por su capacidad de obtener audiencia y de incluir cíclicamente discusiones y polémicas sobre sus límites y su pertinencia.

Estos programas no pretenden, en modo alguno, ser simples "recortes del estado de cosas": acontecimientos reales y altamente dramáticos (delitos sin resolver, desaparición de personas) son el punto de partida del programa, que, por el contrario, se construyen siguiendo fielmente las fórmulas clásicas del producto televisivo.

Se trata en todos los casos de programas con una *fuerte conducción* y que basan su desarrollo en la *intervención directa del público*. Un fuerte pacto de confianza y el diálogo, que asumen un papel clave para el desarrollo de las transmisiones, caracterizan este tipo de conducción. En efecto, los presentadores se encuentran, de tanto en tanto, *asumiendo diferentes papeles*: detectives y periodistas, abogados y asistentes sociales, psicólogos y garantes de los valores públicos. La relación con el telespectador se basa, en efecto, en que se comparten una serie de valores, todos ellos relacionados con alguna forma de *compromiso civil*, del que la transmisión, en tanto que sujeto de un *servicio público*, se hace cargo.

Las transmisiones se diferencian en el tipo de valores que comparten. Por un lado están las que se basan en la *valoración de la esfera cognitiva*, asumiendo el objetivo de *sacar a la luz* delitos oscuros, raptos, etc. (*Telefono giallo* y *Delito irrisolti*), por otra están las que se apoyan, sobre todo, en los *valores de la colectividad y de la solidaridad*, pidiendo colaboración para encontrar a personas desaparecidas (*Chi'l ha visto* (8) y *Linea continua*).

Han surgido y aún siguen surgiendo muchas discusiones en torno a estas transmisiones, precisamente en relación con el modo en que se apela a estas virtudes. Podemos interrogarnos sobre su transparencia y también sobre si siempre es lícito hacer públicos los hechos y las identidades de las personas implicadas. En efecto, contribuye de una forma activa a desvelar: no se trata, simplemente, de extraer de lo real lo que normalmente no se puede ver, sino de forzar la opacidad de lo real, recuperar de allí elementos escondidos, ligarlos de forma argumenta) y proporcionarles, si es posible, una solución (descubrir dónde se esconde una persona, por ejemplo).

Para hacer esto, es necesario la creación de *suspense*, de interés, espera, movilización: con este fin, los programas presentan *secciones filmadas*, cuyo género oscila entre la crónica de sucesos periodística y la ficción pura y dura, bajo la apariencia de relato negro o amarillista. Especialmente *Telefono giallo* y *Chi l'ha visto?* están escenificadas y montadas incluso las partes que se desarrollan en el estudio: en definitiva, incluso cuando el directo es operante, se construye por menorezadamente. Como consecuencia de las críticas, llegadas de diferentes direcciones, se ha asistido, a lo largo del tiempo, a una progresiva *normalización*. Esta es el producto de calibradas intervenciones metadiscursivas por parte de los presentadores: referencias al hecho de que se trata sólo de transmisiones televisivas, que no se tiene la intención ni la posibilidad de reabrir procesos, invitaciones a dosificar la emotividad y a respetar las razones de los desaparecidos, por ejemplo. En definitiva, se intenta ofrecer una visión más moderada y respetuosa de ese gran angular que se precipita, desde estas transmisiones, hacia el descubrimiento de destinos y desventuras individuales.

3.3. Privado "ma non troppo"

Parece que estos programas (9) nacen, en su conjunto, de una voluntad de *dar a conocer*. Precisamente ellos son los que contribuyen a mostrar la importancia de su difusión, al tiempo que contribuyen a crearla. En los programas del grupo anterior, el medio televisivo adoptaba el papel de sujeto de la búsqueda -sujeto independiente (*Telefono giallo*) o delegado (*Chi l'ha visto*) - que, poco a poco, se alía o acaba por coincidir con sujetos más específicos: la opinión pública, las familias, individuos particulares. En las transmisiones de las que nos ocupamos ahora, sin embargo, cada programa televisivo, entendido como actante de una estructura enunciativa, asume la posición del *enunciatorio*, de un *receptor comprensivo y generoso en atención y medios*. En efecto, si bien esto no es cierto desde el punto de vista de la idea creadora y de la producción del programa, en el ámbito de los textos producidos y enunciados -en el que nos situamos nosotros- se presenta, por el contrario, como *lugar de escucha* y caja de resonancia para sujetos que quieren hacer saber, dar a conocer, confesar.

En el ámbito de los efectos de sentido (10) producidos, si bien en el grupo que hemos asociado a la imagen del *panopticon* estaba la televisión que, según diferentes modalidades, iba a la búsqueda del

caso interesante, aquí, sin embargo, es el individuo el que busca la cámara y la difusión en las ondas. Este sujeto en busca de un púlpito sufre, de una transmisión a otra, variaciones temáticas: de *ciudadano* a *analizando*, de *exhibicionista* a *corazón solitario*.

Son dos las posibles objeciones a la distinción que hemos propuesto para diferenciar las transmisiones de este grupo de las del segundo. Se podría, en primer lugar, objetar que también programas como *Chi l'ha visto* y *Linea Continua* se animan gracias a personajes que, coram populo, exponen su vida privada. En ese caso, sin embargo, el hacer saber está completamente subordinado a un querer saber que le precede y lo legitima, quitándole, por lo menos superficialmente, los rasgos más evidentes de la exhibición en público. En efecto, en esos casos todo se pone en movimiento a partir de preguntas como: "¿Dónde ha ido a parar mi hijo?", ¿Habéis visto a un anciano de esta manera y de esta otra que vaga perdido por las calles de Roma?". En los programas que intentamos definir ahora, sin embargo, la comunicación televisiva no está comprometida en un papel detectivesco activo a cuenta de sus huéspedes. Más bien, actúa como una *gran oreja a la escucha* y como vehículo de amplificación de los discursos más o menos existenciales, más o menos morales, que el vasto público televisivo intenta emitir desde supreciado escenario.

En segundo lugar, se podría objetar que también en transmisiones como *Chi l'ha visto* y *Linea Continua* el medio televisivo asume, en definitiva, un papel de búsqueda particularmente activo, puesto que hace eficaz, al realizar una redistribución de las soluciones, el trabajo de investigación realizado por los espectadores (los cuales llaman por teléfono para proponer encuentros o pistas sobre las personas buscadas). Sin embargo, la realización de estos programas no se detiene en ese nivel. Las redacciones realizan autónomamente un trabajo real de investigación y, en ciertos casos, toman la iniciativa decididamente.

Con esto no se pretende sólo subrayar que las transmisiones de este grupo, orientadas hacia un planteamiento de *cuestiones estrictamente privadas* -cuando no íntimas-, releguen al programa, en cuanto actante de una estructura relacional, a un papel de mayor pasividad aún, por lo menos en un plano de superficie.

La temática *privada*, que se da a veces, pero no necesariamente, como secreto, es, en cualquier caso, el hilo de unión entre las diferentes transmisiones. El interés de esta orientación temática radica en que contribuye a proponer de nuevo interrogantes acerca de los límites entre la esfera de lo público y la de lo privado, a fijar de nuevo las fronteras entre dos universos según criterios impensables hasta hace pocos años.

En este desplazamiento de los límites hay toda una *geografía de los sentimientos y de las pasiones* que vuelve a ser objeto de discusión. En las transmisiones que tocan más de cerca la intimidad de la persona que se exhibe, las que ponen más al desnudo sus deseos y frustraciones, secretos y miedos, lo que sorprende en mayor medida, con respecto a un determinado estándar de estar en público, es la *narcotización de aquellas pasiones por aparecer* que se creían adecuadas para regular la relación entre el *boudoir* interior y la plaza pública de cada uno: vergüenza, rubor, temor.

Si realizamos una lectura y la contrastamos con la de los primeros dos grupos, estas transmisiones revelarán un *régimen de la visibilidad diferente*. En el primer caso estábamos en el ámbito de la *indiscreción*, para el que habíamos utilizado la metáfora extrema del *panopticon*. Aquí, sin embargo, nos encontramos expuestos al régimen de la *falta de pudor*, de querer exhibirse a cualquier precio, de hacer que coincidan -el propio ser con la propia aparición. Independientemente de las diferencias superficiales, se trata de las dos caras de una misma moneda. La indiscreción y la exhibición establecen una relación de complicidad feliz.

3.4. Del género a los géneros: la verdad en juego

Bajo esta denominación agrupamos todas las transmisiones (11) que se sitúan en el área del entretenimiento y que, con respecto al mapa de la *tv-veritá*, se colocan en sus orillas, en una zona fronteriza, constituida, precisamente, gracias al gran éxito y a la enorme difusión del fenómeno. Ante la multiplicación de las transmisiones en las que se pueden encontrar rasgos de la *tv-veritá*, ha jugado un papel importante la multiplicidad de géneros televisivos. De este modo, naciendo como una forma de televisión *seria*, el fenómeno ha rozado y ha encontrado una correspondencia con los programas más manifiestamente ligeros, de total evasión, incluso con el concurso. Por estas razones, haremos referencia a este grupo sólo brevemente.

Nos parece que el aspecto principal es que el descubrimiento del secreto ya no se refiere a situaciones dramáticas ni de emergencia, sino a lo *cotidiano* y a la *crónica del corazón* o al simple entretenimiento. Se produce una inversión, en gran medida, de los buenos sentimientos en los que se basa la "verdadera" *televisión verdad*. acompaña en estos casos al *voyerismo* una buena dosis de malicia, hasta la malignidad (opuestas a la solidaridad de las otras transmisiones): la burla acompaña

al entretenimiento. Una vez agotada la posibilidad de las imitaciones *serias*, se ha pasado, en definitiva, a la parodia de la *televisión verdad*, con los matices más diferentes.

4. CONCLUSIONES

A pesar de haber intentado poner orden en el inconexo territorio de la *televisión verdad*, no dejamos de tener la impresión de que nos encontramos en el centro de una red de contradicciones que con mucha dificultad nos permite ofrecer una lectura unívoca para el fenómeno. Intentemos recapitular: Tenemos, por una parte, las transmisiones que tienden a lo social, que pueden colocarse en el área del compromiso con la colectividad; por otra, los programas completamente centrados en lo privado, en la dimensión interior de los sujetos. Por un lado un exuberante narcisismo, por el otro la retórica de la coparticipación y de la conmoción, la solidaridad de un nuevo tribalismo que hace de la televisión, sobre todo, un canal empático. En esta superposición de emociones no queda nada claro quién es el depositario de la primacía, si el individuo o la comunidad. Del mismo modo, no queda claro si el individuo se exhibe para pertenecer a la comunidad o si toda la comunidad no quiere hacer otra cosa, sino transformarse en una serie de individuos con derecho a aparecer.

En este incierto contraste y confusión de lo público y lo privado, de lo colectivo y lo individual, nos parece que es el segundo polo el que orienta fundamentalmente la programación de la *televisión verdad*. La mirada que ésta dirige a lo social está, sin duda, mediatizada por los temas de la seguridad personal, de la estabilidad social, de la eficacia: valores en defensa del individuo. Es el bien del individuo -físico, psíquico o económico- el que establece la perspectiva, no un ideal social o político de mayor alcance. Así es; siempre es alguien, en su calidad de ciudadano privado, el que narra, confiesa, denuncia, pide. Es una experiencia que tiene lugar en primera persona la que mediatiza las perspectivas más generales y, eventualmente, la que transforma el suceso desde la escala micro de lo cotidiano a la macro de lo social. Parece como si se reprodujera el viejo eslogan según el cual lo privado es público, incluso político, aunque a menudo se descubre que es simplemente populista. En este punto se produce una de las contradicciones de la *televisión verdad*: que una la retórica del contacto, de una confraternización típicamente neotelevisiva, por una parte, con el hecho de ser una instancia socializante de la paleo-televisión, por otra.

Sin embargo, sobre todo si nos fijamos en los mejores ejemplos de la *televisión verdad*, es difícil tomar una postura en la diatriba que opone a los que ven sólo espectacularización e indiscreción con los que temen, sobre todo, una cultura de la introversión, del silencio, del oscurantismo y, por tanto, fomentan este tipo de programas. Nuestra visión no ha tomado postura por una o por otra de estas opiniones, sino que, simplemente, ha intentado valorar los efectos de sentido de unas estrategias discursivas que se iban tejiendo en las pantallas, dejando a otros la misión de juzgar de manera definitiva y unívoca.

Traducción. Javier Santos

NOTAS

(1) Este artículo sintetiza los resultados de una investigación más amplia publicada en el volumen *La Tv verità. Da finestra sul mondo a panoticon*, Turín, VOPT/NUOVA ERI, 1993.

(2) Alguna de estas transmisiones, ya históricas forman parte todavía de las rejillas de las cadenas televisivas italianas, disfrutando hoy en día el estatuto de clásicos de la televisión. Son, fundamentalmente, *Un giorno in pretura* y *Chi l'ha visto?* De todas las transmisiones citadas, actualmente se emiten, además de las anteriormente mencionadas: *Ultimo minuto*, *Agenzia matrimoniale*, *Amici*; *Stranamore* y *Forum*.

(3) Reproducimos a continuación, para cada uno de estos grupos en que hemos dividido nuestro corpus, la lista de las transmisiones que hemos tenido en cuenta. Para la mayor parte de ellas, en el volumen del que este artículo es una síntesis,

(3) Reproducimos a continuación, para cada uno de estos grupos en que hemos dividido nuestro corpus, la lista de las transmisiones que hemos tenido en cuenta. Para la mayor parte de ellas, en el volumen del que este artículo es una síntesis, presentamos un análisis detallado que sigue punto por punto la ficha de análisis presentada más abajo, en este mismo párrafo.

(4) Nos hemos remitido fundamentalmente a los instrumentos metodológicos de la semiótica de Greimas. Por obvias razones de espacio, no estamos en condiciones de presentar y discutir los términos y los conceptos específicamente semióticos que aparecerán de vez en cuando. Así pues, estamos obligadas a dar por sabida nuestra teoría de referencia. Para una versión de conjunto de la misma, se puede consultar: Greimas, A. y Courtés, J. *Semiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du*

langage, París, Hachette, vol. I, 1979 y vol. II, 1986. (Trad. cast.: Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje, Madrid, Credos, 1982).

(5) Se trata de Un giorno in pretura (Raitre); Pronto polizia (Italia I); I racconti del 113 (Raitre); Allarme in città (Raitre); Camice bianco (Raitre); Ultimo minuto (Raitre).

(6) La posición central de este programa en la galaxia Televisión Verdad ha encontrado entre el otoño de 1993 y la primavera de 1994 una clamorosa confirmación. Durante esta transmisión, Raitre ha emitido íntegramente las audiencias del proceso Cusani, llamado "el padre de todos los procesos" de Tangentopoli*. La grabación televisiva ha permitido que millones de italianos siguieran el acontecimiento judicial más importante de los últimos decenios de la vida pública de nuestro país, contribuyendo a subrayar la validez política y moral de la que ya era, intrínsecamente, portadora, así como mitificara personajes tales como el juez Di Pietro. Se han acumulado opiniones, debates, polémicas, durante meses en torno a la retransmisión televisiva del proceso. Sobre los efectos que ha tenido la visión televisiva en este caso, véase: Cavicchiol, S., Giglioli, F., Fele, G., Anatomia del processo Cusani, I codici culturali della delegittimazione. Bologna, Il Mulino, de próxima publicación.

* Tangentopoli es la denominación del conjunto de acontecimientos relacionados con la corrupción política y empresarial de los últimos años en Italia [N. del trad.].

(7) Estas "pasiones por ver" se remiten al cuadro semiótico que es posible construir a partir de la función óptica del ser visto. Para la noción de cuadro semiótico, véase Greimas y Courtés, op. cit., por lo que respecta, sin embargo, a un tratado semiótico sobre el ver y el ser visto, véase Landowski, L., "Jeux optiques" en La société réfléchit, París, Seuil, 1989, así como nuestro volumen sobre la Televisión verdad, concretamente las páginas 31-35.

(8) Se trata de: Telefono giallo (Raitre), Chi l'ha visto? (Raitre), Linea continua (Retequattro) y Delitti-irrisolti (Canale 5).

(9) Las transmisiones del grupo son: lo confesso (Raitre); Agenzia matrimoniale (Canale 5), C'eravamo tanto amanti (Retequattro), Amici y Stranamore (Canale 5).

(10) Se ha de distinguir netamente entre dos niveles: el de los efectos de sentido que el vídeo emana y el de la realidad productiva de las transmisiones. De hecho se sabe que es la televisión como estructura organizativa la que va en busca de los protagonistas de confesiones y desahogos de diversos géneros. Algunas veces, por no decir a menudo -y también esto es bien sabido-, incluso se crea a estos necesitados de la terapia televisiva para la ocasión.

(11) Se trata de: Il ficanaso (Canale 5), Cari genitori (Canale 5), Pronti a tutto (Raitre), Caccia all'uomo (Italia 1) y, en una posición un poco apartada, Forum (Canale 5).