

10. Sintagma alternado y pantalla partida: sobre el montaje en el directo televisivo

MARIO CARLÓN

131

1. Estudios sobre lo televisivo: “estado del arte” y cuestiones de coyuntura

Si volvemos nuestra atención, desde una perspectiva semiótica, a los estudios sobre lo televisivo (en un sentido semejante al que lo cinematográfico, estudio del “significante” cinematográfico y no de cada film en particular, se ha convertido en un campo de estudio claramente constituido —ver, por ejemplo, Stam (2001, pp. 131 : 147)— debemos aceptar que, más allá de los notables primeros trabajos de Umberto Eco (Eco, 1985 [1962], 1996 [1964]), en los que identificó a la toma directa como la novedad constitutiva que el nuevo medio de recepción hogareño trajo a nuestro contacto con los trazados gráficos, las imágenes y los sonidos, aún hay mucho por hacer en lo que se refiere a la posibilidad de generar una formalización, aunque sea mínima, de lo televisivo como objeto de estudio. Es decir que, más de 50 años después de la estabilización de lo televisivo en la vida social, quizás debamos admitir que nos encontramos con un espacio analítico difuso, sin dudas aún a constituir, en el que reinan, salvo ciertas excepciones, análisis sin proposiciones conceptuales claras acerca de las principales dimensiones del funcionamiento de lo televisivo: me refiero a formulaciones acerca del estatuto de su sujeto/s espectador/es; de las modalidades de producción de sentido de sus dispositivos; de las características del directo como lenguaje; de la singularidad de su montaje; de las propiedades de su enunciación, etcétera. ¿Debemos escandalizarnos por esto? Entiendo que no, si se atiende a que un lapso de tiempo semejante o mayor aún se impuso en el estudio de otros lenguajes y dispositivos (un claro ejemplo en este sentido es lo acontecido con el dispositivo fotográfico, en relación con el cual muchos trabajos fundamentales —como *La cámara lúcida* de Roland Barthes (1992 [1980]), *El acto fotográfico* de Philippe Dubois (1994 [1981]), y *La imagen precaria* de Jean-Marie Schaeffer (1990 [1987])— se escribieron en la década del 80, es decir, ciento cuarenta años después de la emergencia de lo fotográfico en la vida social).

Ahora bien, más allá de este señalamiento acerca de la situación en que se encuentran los estudios sobre lo televisivo, hay ciertos aspectos del “estado del arte” y de la coyuntura, que quienes nos abocamos a su estudio, no podemos obviar.

En lo que hace al “estado del arte”, la situación no deja de llamar, en cierta forma, la atención. Por sobre todo si se atiende a que, frente a lo que acontece en el estudio de otros lenguajes (como el radiofónico, que por su extraordinaria novedad y ausencia de imágenes parece haber dejado a los investigadores despojados de tradiciones analíticas sólidas en las que apoyarse (FERNÁNDEZ, 1997, pp. 1-2), la situación que se presenta para el estudio de lo televisivo parece ser muy distinta, dado que los estudios sobre lo cinematográfico —un lenguaje tan semejante a lo televisivo que el fundador de la semiología del cine, Christian Metz, los consideraba prácticamente el mismo¹— produjeron significativos avances a lo largo de los años. En este sentido, entonces, el hecho de que se haya avanzado tan poco en la constitución de un campo claramente delimitado en los estudios semióticos, no deja, de algún modo, de sorprender.

En lo que corresponde a la coyuntura, es indudable que el desarrollo de los estudios sobre lo televisivo, desde una perspectiva semiótica, se encuentra en una situación singular, debido al avance incontenible que los estudios en recepción (o, mejor, en reconocimiento (VERÓN, 1987, pp. 124-133)) han presentado en estos últimos años. La cuestión que aquí se impone, según mi entender, es que la semiótica, al haberse mostrado incapaz hasta ahora de cumplir su función capital, que no puede ser otra que la de establecer el lugar de lo televisivo entre los medios y lenguajes históricos y contemporáneos —más allá de que, acabo de señalarlo, se deba a razones muy comprensibles, propias del desarrollo de toda empresa de conocimiento— ha dejado al conjunto de los análisis en reconocimiento sobre lo televisivo desprovistos de instrumentos conceptuales que les permitan llevar adelante su tarea sin descuidar la especificidad de un objeto que, por su complejidad, es muy difícil de indagar.

132

Pero detengámonos con mayor atención en la situación que presenta la comparación entre lo televisivo y lo cinematográfico, porque el tema lo merece. Con lo expresado hasta aquí no estoy diciendo, de ningún modo, que no se haya transitado esa comparación. Basta con revisar la bibliografía sobre televisión para advertir que, desde los citados primeros artículos de Eco (en los que se discutía, por ejemplo, si la toma directa daba origen a un nuevo arte y una nueva forma de narrar), la comparación se ha impuesto con fuerza. Lo que estoy tratando de poner evidencia, más bien, es que la forma en que la comparación entre lo cinematográfico y lo televisivo ha sido convocada (en general, como es sabido, para condenar a lo televisivo), es, como mínimo, para cierta perspectiva semiótica (al menos aquella en la que me inscribo), insatisfactoria e insu-

1 No olvidemos que Metz, en su artículo-síntesis de resultados, cuando clasificó los lenguajes, los agrupó en una misma clase frente a la fotografía, la historieta, la radio y la fotonovela: “Cine-Televisión: Imagen obtenida mecánicamente, múltiple, móvil. Leyendas. Tres tipos de elementos sonoros (palabras, música, ruido)” (Metz, 1974, pp. 39-40). Esto no quiere decir que sean idénticos: en el mismo artículo señala que, si se decidiera tratar al cine y a la televisión como dos lenguajes distintos, se debería “desdoblar el rasgo “imagen obtenida *mecánicamente*” en “imagen fotográfica *versus* imagen electrónica”. Pero obsérvese que, aún así, la semejanza entre cine y televisión frente al resto de los lenguajes considerados es tan notable que su agrupación bajo una misma categoría no parece excesiva.

ficiente. Porque si lo que se pretende es, por ejemplo, identificar la especificidad de los discursos generados a través del dispositivo y el lenguaje del directo televisivo en oposición a los demás discursos mediáticos, no deja de sorprender lo poco son convocados en esos análisis los reconocidos desarrollos que la semiótica cinematográfica elaboró a partir del impulso de Christian Metz, que tan importantes y sistemáticos avances realizaron, como ya indiqué, en relación a su objeto de estudio.

Me permito, finalmente, cerrar esta presentación con unas palabras acerca del carácter de este artículo que pretenden no desdejar lo señalado. Este escrito, que parte de un trabajo realizado a lo largo de los años en torno de la problemática de los dispositivos, los discursos y los sujetos de lo televisivo (resumido en CARLÓN, 2004), se propone desarrollar proposiciones hasta ahora no presentadas acerca del estatuto del lenguaje y del montaje del directo televisivo a partir del análisis del lugar de una figura de montaje en particular (el sintagma alternado) inspirándose en la gran sintagmática que Christian Metz construyó. Y ante todo, además, no pretende cerrar ninguna cuestión ni dar por clausurado ningún problema; sino realizar una serie de consideraciones con el explícito propósito de llamar la atención sobre tópicos de ineludible carácter semiótico que, a lo largo de los años, sorprendentemente se han evitado discutir, hasta donde sé, en los estudios sobre televisión.

133

2. Reconocimiento histórico del lugar del montaje en el directo televisivo. Problemas actuales.

La reflexión sobre el lugar del montaje en el directo televisivo tiene claros antecedentes. Conocemos lo que ha expresado y sostenido Eco desde sus primeros trabajos sobre televisión (Eco, 1996 [1964], (Eco, 1985 [1962])): que junto con la “elección de ángulos”, es el montaje quien garantiza que las transmisiones televisivas en directo no constituyan una “exposición fiel e incontaminada de cuanto ocurre”, sino que se deban a una “‘elección’ e ‘interpretación’” del director. Este lugar que en su análisis Eco le brinda al montaje es fundamental, porque gracias a él las transmisiones televisivas en directo adquieren entonces un evidente carácter discursivo (comparable al de los discursos cinematográficos). Así, llega a afirmar, incluso (de forma semejante a la que la presencia del montaje ha sido valorada por la teoría cinematográfica: Pudovkin, por ejemplo, señalaba que ‘El fundamento del arte cinematográfico es el montaje’), que “... si es típico del arte elaborar un material bruto de la experiencia para convertirlo en una organización de datos tal que refleje la personalidad del propio autor, la toma directa de televisión contiene *in nuce* las coordenadas esenciales del acto artístico” (Eco 1996 [1964]: 310).

Ahora bien, algunas de las preguntas que, según entiendo, pueden formularse, pese a que, según mi conocimiento, no han sido planteadas en toda su dimensión en los estudios sobre televisión, son las siguientes: este lugar otorgado al montaje en las secuencias generadas por la toma directa, principal recurso que, según Eco, vuelve a estos desarrollos a punto tal comparables a los discursos cinematográficos que se anima a referirse a un arte y a un medio de expresión (capaz de reflejar “la personalidad del

autor”), ¿es el que le corresponde, es insuficiente o es exagerado? Es decir, ¿cuál es el grado de pertinencia de la comparación? ¿Es el montaje del directo televisivo idéntico al cinematográfico? ¿O nos encontramos frente a un fenómeno con características semejantes, pero sin embargo, en parte, diferentes? Y si son, en parte, diferentes, que es la hipótesis con la cual actualmente estoy trabajando —porque en mi opinión no se trata, en absoluto, de negar la existencia del montaje en el directo televisivo, que está presente, es evidente, en transmisiones de todo tipo, más o menos ricas, desde estudios y desde exteriores— ¿Cuáles son esas diferencias? ¿Y qué consecuencias sobre su estatuto se derivan de ellas? Son estas las preguntas que motivan este escrito y sobre las cuales, en la medida de mis posibilidades y en las que me brinda este espacio, deseo realizar una serie de observaciones y proposiciones.

3. Presencias y ausencias en la sintagmática del lenguaje del directo televisivo.

Debido al hecho de que un análisis general del estatuto del montaje del directo televisivo es una tarea, en mi opinión, singularmente compleja y aún por presentar; y a que, por razones de extensión, es imposible también de ser llevada a cabo en el marco de un sólo artículo, concentraré mi atención, como adelanté, en una figura de montaje de gran importancia en la historia del lenguaje cinematográfico, aquella que Christian Metz (1972 [1968] pp. 171-226) denominó, en su sintagmática, el sintagma alternado (muchas veces llamada en los estudios de la filmología clásica montaje paralelo). Entiendo que esta figura merece semejante atención no sólo porque ha alcanzado, en estos últimos años, a partir de un desarrollo original, un novedoso despliegue en el directo televisivo, sino también, porque su consideración nos obligará a discutir una serie de problemas teóricos de indudable centralidad que convocan de frente la cuestión, irrenunciable para los análisis de semiótica, de la especificidad.

134

Repaso, para enmarcar el análisis que voy a intentar llevar adelante, aspectos centrales de la clasificación metziana. Entiendo que su sintagmática fue, ante todo, una clasificación de las figuras del montaje en sentido amplio, es decir, de las figuras de la dispositio. Es sabido, además, porque fue el propio Metz quien lo señaló, que su sintagmática fue elaborada a partir del estudio del cine ficcional, principalmente el llamado clásico, desarrollado entre los años 30 y 50². Quisiera realizar, sobre el tema, tres señalamientos. El primero es que, pese a las críticas a las que ha sido sometida, reseñadas recientemente en un libro conjunto sobre teoría del cine, no parece exagerado reconocer, como con-

2 Dice Metz, en una entrevista que le realizó Raymond Bellour (2002 [1968], p. 214): “Me parece que la gran sintagmática traduce el esfuerzo que el cine ha realizado para recuperar la novela clásica del siglo XIX; los ocho tipos secuenciales se encargan de expresar diferentes clases de relaciones espacio-temporales entre imágenes sucesivas en el interior de un mismo episodio, a fin de que el film tenga una intriga clara y unívoca, a fin de que el espectador pueda decir siempre si la imagen N°1 en el plano de la diégesis (significado), ‘tiene lugar’ antes de la imagen N°2, después o al mismo tiempo, etc. Históricamente, la validez de ese código abarca, por lo tanto, lo que yo denominaría el cine ‘clásico’: desde la estabilización del sonoro (principios de los años treinta) hasta las primeras manifestaciones del denominado cine ‘moderno’, que aproximadamente puede situarse, en Francia, alrededor de 1955 (= cortometrajes iniciales de la ‘Nouvelle Vague’)”.

cluyen esos mismos autores, que la gran sintagmática, “sean cuales sean sus carencias, todavía ofrece el modelo más preciso hasta la fecha para tratar de los procedimientos específicos de ordenación de la imagen del cine narrativo” (STAM, ROBERT; BURGOYNE, ROBERT Y FLITTERMAN-LEWIS, SANDY, 1999 [1992], p. 69). El segundo, de orden histórico, es que el hecho de que haya sido elaborada a partir del cine desarrollado en el período de los 30 a los 50, no la vuelve, en mi opinión, menos interesante, sino todo lo contrario: es el cine previo a la emergencia y estabilización de lo televisivo. Este hecho es trascendente porque permite abonar con fuerza la hipótesis (sobre la cual regresaré al final de este escrito) de que la rápida instalación de lo televisivo en la vida social se basó, en parte, en que esas figuras del montaje, luego instaladas en lo televisivo, tenían ya una amplia pregnancia y reconocimiento social (en otros términos: que los sujetos espectadores que se enfrentaron por primera vez a lo televisivo, si bien tomaron contacto, debido al directo, con la especificidad de un nuevo dispositivo, a nivel del lenguaje tenían ya un amplio conocimiento de las operaciones de montaje con las cuales se enfrentaron). El tercero es que, el hecho de haberse ocupado del cine ficcional clásico no limita la vigencia ni la fecundidad analítica de la sintagmática metziana necesariamente ni al cine narrativo ni a su momento clásico: los mismos autores lo reconocen cuando señalan que “La Grande Syntagmatique puede ser útil incluso cuando resulta inaplicable, en el sentido en que revela el grado en que un film dado se aleja de los procedimientos narrativos clásicos” (STAM, ROBERT; BURGOYNE, ROBERT Y FLITTERMAN-LEWIS, SANDY, 1999 [1992], p. 67). Pues bien, espero que el análisis que presentaré a continuación, pese a que se restringe al estudio del sintagma alternado en los discursos generados por el directo televisivo, demuestre que la sintagmática metziana puede arrojar mucha luz sobre un campo en el que, según entiendo, casi todo está por realizarse³.

Realizados estos comentarios, conviene recordar que en tanto clasificación de las figuras del montaje, la gran sintagmática fue un estudio basado en las relaciones espacio-temporales que presenta lo cinematográfico. En este sentido, la importancia de la dimensión temporal es evidente: basta con constatar que, luego de distinguir al plano autónomo (que está formado por un solo plano y “expone ya un episodio de la intriga”) diferencié a los sintagmas en acronológicos y cronológicos a partir de considerar si la relación temporal entre los hechos presentados por las diferentes imágenes está precisada o no en el film. (En términos teóricos este sólo hecho justifica, en mi opinión, el desarrollo de un estudio específico sobre el lugar del montaje en el directo televisivo: si la dimensión temporal posee tanto peso en la formulación de los criterios clasificatorios, es evidente que una alteración como la que presenta el cambio de dispositivo (del grabado al directo) tiene que tener consecuencias tanto sobre el estatuto como sobre la lista).

3 Es importante atender a que cada campo de estudio presenta diferentes niveles de formalización y de desarrollo. Por eso, quisiera agregar aquí que las contribuciones de la que Casetti llama “segunda semiótica”, elaboradas en base a un “progresivo abandono del planteamiento estático y taxonómico típico del estructuralismo” (Casetti, 1994 [1993], p.167) si bien me parecen muy importantes, porque dieron origen, entre otros, a los estudios de enunciación fílmica, no invalida, en mi opinión, el desarrollo de un esfuerzo como el que aquí se presenta (y, mucho menos, el de la sintagmática metziana). Quiero decir, que esbozar argumentos como que este tipo de análisis “está superado”, no sería, en mi opinión, feliz. Esto se debe principalmente a dos razones: por un lado a que, como acabo de reseñar más arriba, los desarrollos posteriores no invalidan los méritos de la sintagmática metziana, su poder analítico y ordenador; y por otro a que es mucho lo que esa clasificación tiene para aportar – como espero demostrar aquí mismo – a los estudios sobre lo televisivo, dado que trabaja sobre un *código específico* (el del montaje) que, como lenguajes, sólo cine y televisión comparten en forma plena en base a una misma materialidad.

Así, señala Metz que en los sintagmas acronológicos se presenta una “defección provisional del significado de denotación temporal”, debido a que “la relación temporal entre los hechos presentados por las diferentes imágenes no está precisada en el film”. Un ejemplo otorgado por el autor es el del sintagma paralelo, en el que “el montaje acerca y entremezcla dos o más ‘motivos’ que vuelven alternativamente” y “este acercamiento, por lo menos en el nivel de la denotación, no asigna relación precisa alguna (ni temporal, ni espacial) entre dichos motivos, los que tienen directamente un valor simbólico (escenas de la vida de los ricos y escenas de la vida de los pobres, imágenes de calma e imágenes de agitación, la ciudad y el campo, el mar y los trigales, etcétera.)”.

Ahora bien, mi hipótesis de trabajo actual es que esta clasificación de las figuras de montaje se encuentra ausente en el directo televisivo debido a que, en su esencia, en el discurso del directo televisivo, la relación temporal está siempre precisada por la sobredeterminación que efectúa el dispositivo, que denota, ante todo, presente y consecución temporal. Me explico mejor (porque su incapacidad de generar sintagmas acronológicos posee gran interés teórico, dado que nos dice mucho acerca su especificidad): debido a que, por el noema de su dispositivo (en el sentido en que Barthes decía que el noema del dispositivo fotográfico es “Esto ha sido”), el directo televisivo dice siempre “Esto es un real ahora” o, también, “Este real se despliega ahora en su acontecer” (CARLÓN, 2004, p. 95 y 188), la relación temporal está siempre determinada, tanto en el interior de cada sintagma como en la relación que los sintagmas presentan entre sí. Es decir que, en el discurso del directo televisivo, lo que sucede ahora acontece siempre después de lo que se acaba de ver y antes de lo que está por venir, que, por definición, es desconocido. De esta cualidad se deriva el rasgo central que define el estatuto del montaje del directo televisivo y lo diferencia del cinematográfico: debido a que, por su dispositivo, que es una “máquina que a la vez que captura (ya sea en forma automática, ya sea a través del montaje), enuncia que lo que se está viendo y oyendo es un existente real en ese momento” (CARLÓN, 2004, p. 95), se conoce, siempre, el antecedente (que inexorablemente pasa a formar parte del pasado), pero se desconoce el consecuente (que por definición pertenece siempre al futuro). Con lo que queda suficientemente explicitado que la imposibilidad de generar verdaderos sintagmas acronológicos del directo televisivo se deriva de que, por su extraordinario poder de denotación temporal, excepcionalmente asertivo, se presenta siempre, para el sujeto espectador, incapaz de suspender las relaciones temporales entre los segmentos presentados.

136

La situación, en cambio, se presenta muy distinta con los sintagmas cronológicos, porque “las relaciones temporales entre los hechos presentados por las imágenes sucesivas se precisan en el plano de la denotación (= temporalidad literal de la intriga, y no sólo algún tiempo simbólico o ‘profundo’)”. En el próximo ítem me detendré en el examen de la figura que concentra nuestra atención, el sintagma alternado, que pertenece, justamente, a la categoría de los sintagmas cronológicos. Veremos, además, que su consideración es posible en el lenguaje del directo televisivo sólo si se acepta que, producto del cambio de dispositivo, es decir, del pasaje del dispositivo del grabado (que abarca al lenguaje cinematográfico y al televisivo en grabado) al directo, se ha producido una importante transformación. Sin embargo, constataremos también que esa transformación no es tan grande como para que neguemos su presencia: si bien muchas figuras del montaje cinematográfico, como acabo de señalar, están ausentes en el directo televisivo.

vo, ciertas figuras pudieron articularse con esta nueva especificidad. Hacia el final del artículo volveré sobre este tema, crucial, sin dudas, en los estudios sobre la expectación contemporánea.

4. Sintagma alternado en el directo televisivo.

Según Metz, lo propio del sintagma alternado es que “el montaje presenta alternativamente dos o varias series de acontecimientos de manera que en el interior de cada serie las relaciones temporales son de consecución; pero que entre las series consideradas en bloque la relación temporal es de simultaneidad (puede traducirse en la fórmula: ‘Alternancia de las imágenes = simultaneidad de los hechos’)” (METZ, 1972 [1968], P.P. 201-202). Es decir que, en el sintagma alternado, la simultaneidad domina en la relación entre las series consideradas. El ejemplo que el fundador de la semiología del cine nos otorga es: imagen de los perseguidores, luego imagen de los perseguidos, luego imagen de los perseguidores, etc. Y más allá de esta definición general, no está demás recordar que el sintagma alternado es una figura fundante en la historia del desarrollo del montaje cinematográfico: el mismo Metz consigna, en otro lugar (METZ, 2002 [1968], P. 101), que su primera aparición se produjo en *Ataque de una misión en China* (WILLIAMSON, 1901).

137

Ahora bien, la pregunta que, para el estudioso del directo televisivo, desde el punto de vista del lenguaje se impone es: ¿puede el directo televisivo denotar en su discurso alternancia de las imágenes/simultaneidad de los hechos tal como lo hace esta figura de montaje? En principio pareciera que no: ya se expuso anteriormente que, mientras que el sujeto espectador considere que está experimentando una transmisión en directo, por la sobredeterminación temporal del dispositivo, la relación temporal entre antecedentes y consecuentes queda siempre establecida como una relación en la cual, en vez de imponerse la simultaneidad, predomina la consecución: si hay alternancia de las imágenes, hay alternancia de los hechos (e irreversiblemente los que se dieron a la expectación primero serán situados, frente a los que les siguen, en un tiempo pasado). Es decir que debemos considerar que, tal como Metz lo expuso y ejemplificó, el sintagma alternado se encuentra ausente en la sintagmática del directo televisivo.

Sin embargo, esta configuración, pese a ser la más común —lo cual le otorga singular valor a la ejemplificación metziana— no es la única que asume en grabado el sintagma alternado. Existe otra modalidad que el grabado ha desarrollado: esa configuración es la pantalla partida (split screen). Cuando la pantalla muestra, a través de algún recurso, dos espacios distintos, y por algún indicador se construye simultaneidad entre lo que las dos secuencias presentan (clásico ejemplo, la llamada telefónica: uno de los personajes disca y el que esta en otro espacio atiende, y a continuación se sucede una conversación entre ambos), el sujeto espectador se enfrenta a una configuración del montaje alternado en grabado, que denota con mayor fuerza simultaneidad. Porque el efecto que se produce es que se refuerza el efecto de simultaneidad a la vez que el de consecución, dado que, en vez exhibirse alternativamente, las dos series se dan a ver al sujeto espectador a la vez.

Llegamos así, entonces, gracias a esta posibilidad, a considerar al sintagma alternado en el directo televisivo. En este caso, la posibilidad de exhibir dos series a la vez gracias

a la pantalla partida permite que nos encontremos con “simultaneidad de las imágenes, simultaneidad de los hechos”; produciéndose, además, el hecho de que el sintagma refuerza de forma excepcional su estatuto. La singular diferencia que presenta en el directo televisivo frente a su desarrollo en grabado es que la simultaneidad no abarca ya sólo la relación entre las series que se dan a ver, sino que se extiende al proceso de emisión/recepción (o, mejor, de producción/reconocimiento). Doy un ejemplo, que proviene, como muchos que da Eco, de las transmisiones deportivas en directo: en los partidos de tenis hay sintagma alternado cuando, a través de la pantalla partida, se muestra a la vez al que va a sacar y al que va a recibir. Lo notable en este caso es que, mientras que el sujeto interprete que está viendo una transmisión en directo, le adjudicará a las series, gracias a su saber lateral⁴ sobre el dispositivo del directo, el estatuto de que verdaderamente están sucediendo mientras las está observando.

Pero es importante consignar que los ejemplos no se reducen a los programas deportivos: su uso es múltiple, también, en los programas periodísticos, en los que se exhibe al periodista y al invitado, localizados en un mismo espacio o en espacios distintos (o a dos entrevistados que se oponen entre sí —por ejemplo, de dos partidos políticos diferentes— mientras uno habla y el otro escucha, etcétera).

En realidad, entiendo que debemos reconocer, finalmente, que esta figura de montaje —que parecía imposible de ser hallada con la forma en que se hizo presente dominante— en el cine clásico, es decir, bajo la configuración en que la identifiqué Metz— cuando es atendida a través de la pantalla partida no sólo que se encuentra presente en el directo televisivo, sino que ha adquirido, en verdad, un desarrollo extraordinario. Porque este sintagma, a decir verdad, no es uno más para el directo televisivo, dado que al definirse por la simultaneidad se articula de forma singular con su especificidad, que implica a la vez y con la misma intensidad, no sólo presente y consecución, sino, también, simultaneidad en el proceso de producción/reconocimiento.

138

5. Conclusiones

Esbozo dos conclusiones para terminar. La primera es de carácter histórico. He sostenido en trabajos anteriores que si lo televisivo se impuso de Oriente a Occidente, con semejante velocidad y eficacia, pese a que alberga dispositivos productores de discursos de carácter diverso (como grabado y directo (CARLÓN, 2004)); y a que, en su articulación con registros representacionales como ficción/no ficción, convoca a sujetos espectadores también diversos (como el sujeto espectador de grabado/ficción y el de directo/no

4 La noción de *saber lateral*, desarrollada por Jean-Marie Schaeffer en su libro sobre la fotografía (Schaeffer (1990 [1987])), remite a los saberes que el sujeto moviliza al enfrentarse con una imagen fotográfica para que sea reconocida en tanto tal (un *saber del arché*, de carácter técnico, que da cuenta, por ejemplo, de que la imagen es resultado de un proceso de impresión, y un *saber sobre el mundo*, que interviene en los procesos de reconocimiento e identificación de objetos e individuos). En relación a lo televisivo, he sostenido (Carlón, 2004) que el *directo* es un dispositivo productor de discursos específico, diferente del *grabado* (cinematográfico y televisivo), no sólo porque la posibilidad técnica de emisión en directo existe, sino porque existe un específico *saber lateral* desde que el mismo se instaló en la vida social (que originariamente fue comunicado a través de una importante tarea de difusión en revistas dedicadas a los medios, etcétera.).

ficción (CARLÓN, 2004)), se debió no sólo a que los registros representacionales son milenarios; sino, también, a que anteriormente se habían instalado en la vida social lenguajes como el cinematográfico. Esta estabilización del lenguaje cinematográfico, como es sabido, no sólo vino a ponernos en contacto con aquello que constituye básicamente su definición social, que en los lenguajes se vincula preponderantemente a su materialidad técnica-sensorial (presencia o no de imagen, sonido, trazados gráficos, música; carácter manual o mecánico; etcétera.). También, vino a establecer la difusión de un conjunto múltiple de códigos específicos, algunos de los cuales, como el del montaje para el caso del cine, ocuparon un lugar central tanto en su desarrollo histórico como lenguaje como en los estudios que se le han dedicado. En este sentido, el análisis que acabo de realizar de una figura del montaje en directo, no ha sido sino el intento de dar otro paso más en el examen de esa hipótesis: si la televisión se impuso rápidamente realizando en sus emisiones operaciones diversas de montaje en directo, se debió al desarrollo que el cine, como lenguaje, había alcanzado, particularmente en lo que hace al conocimiento específico que los sujetos espectadores poseían del código del montaje cinematográfico.

La segunda es de carácter teórico. Se refiere al lugar de las nociones de lenguaje, montaje y dispositivo, en el desarrollo de los estudios sobre los discursos generados por el directo televisivo. Parte del reconocimiento de que, más allá de las semejanzas en las que acabo de hacer hincapié, que evidencian que el montaje es un código específico compartido por el grabado y el directo, entre el montaje en grabado y el montaje en directo existen importantes diferencias aún no dilucidadas. En principio, esas diferencias parecen alcanzar, por un lado, a la vida de figuras de montaje particulares, como el sintagma alternado; y por otro, a la sintagmática misma del directo televisivo (como permite entrever la hipótesis de que los sintagmas acronológicos, presentes en el grabado televisivo y cinematográfico, se hallan ausentes en el directo televisivo). Son resultados significativos, en mi opinión, porque evidencian con cierta claridad que el directo televisivo, a la vez que instauró una experiencia expectatorial sin precedentes, instaló también, en la vida social, una específica modalidad de producción discursiva. Esto ha sido reconocido parcialmente aquí y allí, en observaciones al margen en trabajos que atienden efectivamente a transmisiones en directo; pero son señalamientos que no han alcanzado, hasta el día de hoy, para estimular la generación, en los estudios semióticos, de un campo de análisis sistemático y específico. Si he insistido, a lo largo de este trabajo en que es necesario el estímulo de esa reflexión, y he planteado también que se puede avanzar en esa dirección a través de la convocatoria de las nociones de lenguaje, montaje y dispositivo, es porque considero que los estudios semióticos aún tienen mucho por aportar al análisis de lo televisivo.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, R. (1980) *La chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du cinema/Gallimard/Seuil, París; trad. es. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona, 1992.
- CARLÓN, M. (2004) *Sobre lo televisivo: dispositivos, discursos y sujetos*, La Crujía, Buenos Aires.
- CASETTI, FRANCESCO. (1993) *Teorie del cinema*, Bompiani, Milan; trad. es. *Teorías del cine*, Cátedra, Madrid, 1994.
- DUBOIS, PH. (1983) *L'acte photographique*, Labor, Bruselas; trad. es. *El acto fotográfico (de la representación a la recepción)*, Paidós, Barcelona, 1994.
- ECO, U. (1962) *Opera aperta*, Bompiani, Milan; trad. es. *Obra abierta*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1985.
- *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milan; trad. es. *Apocalípticos e integrados*, Lumen/Tusquets, Mexico, 1996.
- *Semiologia quotidiana*, Bompiani, Milan; trad. es. *La estrategia de la ilusión*, Lumen/Tusquets, 1986.
- FERNÁNDEZ, J.L. (1994) *Los lenguajes de la radio*, Atuel, Buenos Aires.
- 1997 "Conductor radiofónico: ¿enunciación personal?" Exposición presentada en el seminario de Postgrado dictado por Oscar Traversa: Metz y la enunciación. Instituto de Lingüística, FFyL, UBA.
- Metz, Ch. *Essais sur la signification au cinema*, Klincksieck, París; trad. es. *Ensayos sobre la significación en el cine*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.
- (1968) *Essais sur la signification au cinema*, Klincksieck, París; trad. es. *Ensayos sobre la significación en el cine II*, Paidós, Barcelona, 2002.
- (1971) *Langage et cinema*, Larousse; trad. portugues. *Linguagem e cinema*, Editora Perspectiva, Sao Paulo, 1980.
- (1974) "El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico", en *Lenguajes* N°2, Nueva Visión, Buenos Aires.
- (1977) *Le signifiant imaginaire*, Union Générale d'Editions; trad. es. *El signifiante imaginario*, Paidós, 2001.
- RUSSO, E. (2003) *Diccionario de cine*, Paidós, Buenos Aires.
- VERON, E. (1987) *La semiosis social (fragmentos de una teoría de la discursividad)*, Gedisa, Buenos Aires.
- (1994) "De l'image sémiologique aux discursivités. Les temps d'une photo", en D. Dayan e Isabel Veyrat-Masson (ed.) *Hermes*, París; "De la imagen semiológica a las discursividades. El tiempo de una fotografía", en *Espacios públicos en imágenes*, Gedisa, Barcelona, 1997.
- SCHAEFFER, JEAN-MARIE (1987) *L'Image précaire. Du dispositif photographique*, du Seuil, París; trad. es. *La imagen precaria (del dispositivo fotográfico)*, Cátedra, Barcelona, 1990.
- STAM, R. (2000) *Film Theory*, Blackwell Publishers, Malden (Massachusetts); trad. es. *Teorías del cine, una introducción*, Paidós, Barcelona, 2001.
- STAM, R.; BURGOYNE, R. Y FLITTERMAN-LEWIS, S. (1992) *New vocabularies in Film Semiotics*, Routledge, London; *Nuevos conceptos de la teoría del film*, Paidós, Barcelona, 1999.