

Un segundo aspecto fundamental es que todo programa televisivo propone un choque de cuerpos y espacios reales, con cuerpos y espacios virtuales, en el cual la aproximación entre quienes interactúan adquiere un carácter peculiar. En ese contexto ha sido relevante repasar los aportes de Edward T. Hall acerca de cómo las distancias entre los individuos determinan ciertas formas no verbales específicas de interacción.

Ahora bien, el predominio cultural alcanzado por la imagen producida tecnológicamente, por lo virtual, ha ido configurando una situación histórico-cultural sobre la cual Guy Debord y Jean Baudrillard han desarrollado teorizaciones significativas, muy aplicables para la comprensión de un programa *tele-presidencial*, pues lo colocan en una trama de observación que nos permite acercarnos a sus significados ideológicos. Asunto éste de fundamental importancia, tomando en cuenta la condición política del programa.

Esa perspectiva de observación resuena de manera peculiar con el reconocimiento que hacen Erika Fischer-Lichte y Hans-Thies Lehmann de la potenciación que ha experimentado en el ejercicio artístico contemporáneo, particularmente de la creación espectacular, la función *performativa* de las acciones, es decir, aquella relativa a su ejecución misma y a sus efectos sobre los espectadores; en detrimento de la función referencial, relativa a los contenidos. Planteamiento, asimismo, muy propicio para el análisis de un programa *tele-presidencial* como el ecuatoriano que tiene un notorio énfasis espectacular.



4.1 La *simulación*. Problemática semiótica en la puesta en escena

A partir de sus reflexiones sobre la capacidad de significar que tiene lo natural, Umberto Eco se plantea el problema semiótico que deviene como resultado de exponer lo natural en el marco de una situación escénica. A través de esta propuesta y del análisis de un aspecto fundamental, la intencionalidad, llega a una definición de lo que constituiría una *simulación exitosa*. Estas ideas nos permiten consolidar un marco de comprensión general para el programa *tele-presidencial* como puesta en escena, es decir, como construcción de carácter artificial e intencional.

Eco retoma una pregunta de teórico norteamericano Peirce: "¿Qué clase de signo se puede definir de un borracho que es expuesto en una plaza pública por el Ejército de Salvación, para hacer propaganda por las ventajas de la abstinencia alcohólica?"¹⁰

Tan pronto el borracho es colocado sobre un escenario para su exhibición pública deliberada, se convierte en un instrumento semiótico, se convierte en un signo, por cuanto no nos remite al borracho que él es, sino a la categoría borracho, es decir, se convierte en un sustituto significativo de *el borracho*. Puesto que, por otro lado, la palabra *borracho* nos remite al mismo significado, en principio, desde el punto de vista semiótico, entre nuestro borracho como signo y la palabra *borracho* no existiría ninguna diferencia¹¹.

Y sin embargo, existen diferencias, y muy profundas. En primer lugar, la presencia de la palabra borracho es creada de manera activa, mientras que la presencia física del signo que se origina a partir de nuestro borracho es extraída de su "cuerpo físico y puesta a exposición de manera *ostentativa*."¹² La ostensión, es la manifestación de un objeto para que represente a todos los objetos de su categoría y configura "el momento clave del arte espectacular"¹³

El borracho escogido, para poder ejecutar el cometido del Ejército de Salvación, necesita solamente tener una característica nuclear que lo defina como tal, por ejemplo, una convención iconográfica socialmente reconocible y aceptada, digamos una nariz enrojecida o violácea y unos ojos acuosos.¹⁴ Por lo tanto, puede muy bien ser un individuo que en efecto beba en demasía o un actor que adopte adecuadamente aquellas características, con lo cual queda claro, además, que no nos ocupa en este momento el problema de la ejecución más o menos bien lograda del cometido.

El problema que interesa a Eco está en la capacidad ostentativa de cualquier objeto puesto en escena para convertirse en signo de un objeto o categoría de objetos de *su misma naturaleza y materialidad*. Mientras el signo lingüístico *borracho* no esconde de ninguna

¹⁰ ECO, U. (2002): "Semiotik der Theateraufführung", en: Wirth, U. (ed.) *Performanz*, (pp. 262-276). Frankfurt am Main: Surhkamp Verlag, p. 265. [Traducción propia del texto en alemán]

¹¹ *Ídem*, p. 266

¹² *Ídem*, p. 266 [Traducción propia del texto en alemán]

¹³ *Ídem*, p. 267 [Traducción propia del texto en alemán]

¹⁴ *Ídem*, p. 267

manera su carácter de signo -por el contrario, lo evidencia todo el tiempo-, un objeto puesto en escena es -a decir de Eco-, un "signo que simula no ser uno".¹⁵

Un objeto en escena puede representar algo completamente diferente a sí mismo mediante otras operaciones de significación diferentes a la ostensión; por medio de ésta, por su parte, demuestra su capacidad para producir cierta vaguedad en el momento en que debe ser reconocido como signo, debido al nivel de yuxtaposición que se da en la naturaleza y materialidad del significante y el significado.

Si el teórico ya manifestaba, luego de su conocida comparación entre la palabra manzana y el objeto manzana, que el signo es todo aquello que "sirve para mentir,"¹⁶ parecería querer decirnos con el ejemplo del borracho que el signo espectacular es especialmente útil para aquello.

De hecho la significación ostentativa, hoy en día, se encuentra sustancialmente potenciada en creaciones artísticas espectaculares que construyen su discurso o gran parte de él, a través de un juego intencional de ambigüedad entre realidad y ficción, que se fundamenta en la inestabilidad intrínseca del signo espectacular, sustentada en parte en esa posibilidad de significación por ostensión.

Analicemos, en ese contexto, dos posibilidades de juego en la puesta en escena de una acción por parte de un actor, utilizando una matriz comparativa para la intencionalidad que propone Eco¹⁷ a partir de los estudios de la investigadora italiana Paola Gulli. Esta matriz tiene 4 variables que pueden tener un valor "+", si la acción se interpreta o se percibe como ejecutada intencionalmente; o, "-" si se interpreta o es percibida como realizada no intencionalmente. Las variables son:

1. "A" que se refiere al tipo de intencionalidad que da el actor a la acción.
2. "E" que hace referencia al tipo de intencionalidad con la que ejecuta el espectador su reacción a la acción del actor.
3. "E^A" que simboliza la valoración de intencionalidad que el espectador entiende en la acción del actor

¹⁵ *Ídem* [Traducción propia del texto en alemán]

¹⁶ ECO, U. (2000): *Tratado general de semiótica.*, 5.^a ed. Barcelona: Lumen, p.22.

¹⁷ ECO, U. (2002), *op. cit.*, p. 271.