

LA LECTURA DE UN TEXTO TELEVISIVO (TELENOVELA)

Cuestiones metodológicas
Anotaciones al margen de la página

Joao Louis Van Yilburg

1. OBSERVACIONES PRELIMINARES

Para las Ciencias Sociales la investigación académica cualitativa encuentra uno de sus puntos frágiles en la utilización del método de la entrevista no-directiva para la obtención de datos primarios. Por otro lado es el método que, según mi experiencia, más nos revela sobre la relación telespectador-televisor/telenovela, al evidenciar lo cotidiano: la calidad del uso de este aparato en el día a día de una familia de clase baja, en las horas de su tiempo de no-trabajo, luego de un día de trabajo exhaustivo, conceptuadas en el mundo televisivo como «horario estelar».¹

Uno de los principales puntos frágiles de este método de investigación reside, en primer lugar, en el hecho de que el método de la entrevista no-directiva parte del presupuesto de que aun cuando el entrevistado sea capaz de formular sus puntos de vista con claridad, su no-conocimiento de causa del problema que la investigación pretende aclarar dificulta su producción de opiniones. Correlacionando una posible fragilidad de la calidad de estas opiniones al origen psicoterapéutico del método, se puede aun incurrir en interpretación que lleve a la particularización de un fenómeno social por destacar la individualidad del entrevistado.

En esta perspectiva, las circunstancias que condicionan la producción de opiniones y su formulación subsecuente afectan directamente la calidad de los datos primarios obtenidos, de tal forma que las conclusiones pueden incluso desvirtuar el entendimiento de un fenómeno social.

La segunda razón se origina en un equívoco, en último análisis, de una concepción lingüística. No es raro que se parta del presupuesto de que el no-entendimiento de enunciados por parte del entrevistado proviene de su incapacidad de decodificación, perjudicando aún más las condiciones de producción de opiniones. Defiendo, por lo tanto que la disonancia entre los interlocutores (entrevistador-entrevistado) no proviene de la existencia de enunciados incomprensibles, sino de los grados de compatibilidad o incluso de incompatibilidad entre los códigos que articulan esos enunciados. Esos códigos son consecuencia de la co-existencia de dos universos culturales que envuelven cuestiones relativas a situaciones bien precisas: factores psico-sociolingüísticos.

Podemos mencionar incluso un tercer obstáculo: la **codificación preferencial**. No es raro que al responder el entrevistado trate de agradar al entrevistador, ofreciendo informaciones que a su entender, le agraden, o -lo que no es menos raro- que el telespectador procure guardar las apariencias de una determinada modalidad.

Estas restricciones al método de la **entrevista no-directiva** son presentadas con la intención de delinear las fronteras del presente trabajo, pues mi objetivo es contribuir a una mejor comprensión de la utilidad del método de la entrevista no-directiva en la investigación académica. Me parece, pues, que existen posturas diferenciadas² frente al aparato de televisión, lo que afecta la calidad del uso de este método. Por esta razón, debemos detenernos inicialmente en el análisis de una de las especificidades del lenguaje televisivo.

2. LAS ESPECIFICIDADES DEL LENGUAJE TELEVISIVO

En un primer momento presento, a grandes rasgos y de forma sistematizada, los resultados de algunas constataciones -sub-resultados de investigación de campo- en relación a la lectura de un texto televisivo por parte de personas de clase baja para, en seguida, relacionar esta lectura a la especificidad del lenguaje televisivo.

2.1 Sub-resultados

Se puede afirmar que la mayor parte de la población brasileña no domina suficientemente la lectura aunque los datos estadísticos oficiales no confirmen esta información. Esta constatación permite afirmar que en Brasil el estado de oralidad predomina, en amplios márgenes, sobre el de la escritura.

En lo que respecta a nuestro tema, cabe resaltar que extensas capas sociales tienen acceso a un sofisticado sistema de comunicación audiovisual que interfiere en su cotidiano con desdoblamientos que, en mi opinión, aún no han sido evaluados suficientemente en la investigación académica cualitativa sobre la lectura de un texto televisivo.

He verificado personalmente innumerables veces, este fenómeno del paso de la oralidad a la audiovisualidad sin que el espectador haya pasado por la escritura³, al asistir a programas televisivos en la presencia de estas capas sociales, sea en el campo, sea en las periferias de las ciudades. Con ocasión de mis viajes por el Brasil, durante diecisiete años, detecté indicadores que revelan la existencia de formas de lectura de textos televisivos diversas de aquellas normas o modos de lectura adoptado comúnmente por un telespectador alfabetizado. La existencia de una correlación entre el grado de dominio de la escritura y la forma de lectura de un texto televisivo se expresa en la capacidad de extraer los elementos esenciales de la temática de una telenovela en una medida proporcional a la comprensión de la conexión de los elementos que la componen⁴. En virtud de la característica de 'imagen escrita' -*la imagen formada por la secuencia de letras y palabras*- sus componentes sólo son aprendidos de modo fragmentado y secuencialmente, en tanto la lectura de un 'texto no-escrito' -*como es la imagen televisiva*- es efectuada instantáneamente y de forma integral. En este sentido, el grado de dominio de la escritura -resultado y resultante de gradaciones en los niveles de abstracción- se constituye en una explicación para la existencia de variaciones de lecturas de un mismo texto televisivo, entendidas como clasificaciones y jerarquizaciones de componente audiovisuales diferenciados.

Ha de ser observado en este contexto, que las familias de clase baja no ven callada la televisión. Se comenta el 'acontecimiento televisivo' transfiriéndolo a lo ya acontecido: hechos ligados a la vida cotidiana. Esto significa que la lectura de un texto televisivo se da de un modo colectivo. Este tipo de lectura ocasiona una interferencia constante en el enunciado televisivo por parte de un grupo familiar de telespectadores, y produce, concomitantemente, un segundo discurso que comporta elementos de la emisión original y de aquellos del cotidiano del grupo familiar⁵. Esta lectura colectiva no deja dudas en lo que respecta al cultivo de divergencias entre los telespectadores de una misma novela: las preferencias divergentes entre los telespectadores de una misma novela: las preferencias divergentes pasan no pocas veces, por elementos **secundarios** visuales no pertenecientes al tema.

Lo que caracteriza este hábito de comentar lo que pasa en el televisor no es muy diferente de un acto de traducción de un sistema de significados hacia otro, como ocurre también, cuando se narran historias. Así, localizaciones geográficas e indicaciones cronológicas -*formulaciones abstractas que recorren una narrativa*- son inmediatamente concretizadas o 'localizadas' por quien cuenta la historia⁶. Se veri-

fica también este mismo hábito al transferir situaciones novelescas, casi mecánicamente, hacia lo cotidiano.

Se constata una variación en las normas o modos de lectura de textos televisivos consecuente de la gradación existente en los niveles de abstracción. Se verifica pues, que de acuerdo al grado de dominio de la escritura, el telespectador, al menos en teoría, abstrae de forma diversificada, en un conjunto complejo como es la telenovela, elementos más pertinentes al tema en abordaje, llegando a apuntar los atributos identificadores de los personajes. Podemos entonces concluir que existe una relación entre el grado de dominio de la escritura y el nivel de abstracción.

Pero un factor entra en este complejo circuito de la lectura de un texto televisivo. La lectura de un enunciado televisivo contiene aún, diferenciaciones que tienen mucho que ver con la **codificación preferencial**. Estando en su habitat 'natural' -la casa- la calificación de la actuación de los personajes de una telenovela obtiene configuraciones descaracterizadas por un control social específico. Así, viendo la telenovela en su 'habitat', la palabrota, por ejemplo es permitida para expresar la indignación con un personaje, aunque con pedidos de disculpas al 'ilustre amigo'. En otras palabras, la producción de opiniones obtiene calificaciones diferentes según el grado de familiaridad con el local en el cual el telespectador se encuentra en el momento en que la telenovela está en el aire.

Este tipo de constataciones permite admitir que el telespectador, en el seno de cada conjunto social y cultural clasifica y jerarquiza los elementos captados por la lectura de un texto televisivo -evidentemente ligado a su propio sistema social- a partir de una cantidad de habilidades y conocimientos⁷ relacionados a un nivel de abstracción proporcionado por el grado de dominio de la escritura y de circunstancias en las cuales la lectura del texto televisivo se realiza.

Se torna necesario entonces, saber cómo el nivel de abstracción del telespectador de clase baja se relaciona con el televisor.

2.2 El espacio televisivo

En este proceso de clasificación y jerarquización es difícil verificar dónde se localizan para los telespectadores las fronteras entre lo real y la ficción, exactamente en **virtud del espacio creado por el lenguaje televisivo**. Este espacio -espacio por naturaleza diferente del espacio cinematográfico- es producido por la actuación del locutor/presentador mediante su interlocución. Por el hecho de dirigirse al telespectador, el locutor/presentador proyecta un espacio en la casa del telespectador, espacio consecuente de *la interlocución verbal y visual*, y por eso un espacio diferente del *espacio atrás de la cámara* cinematográfica. El locutor/presentador se dirige al telespectador por la palabra al mismo tiempo que entrecruzan miradas.

Al estudiar el espacio televisivo -como también el cinematográfico- no se puede perder de vista que se trata, simultáneamente de dos espacios, en la formulación de Noel Burch⁸. El primer espacio es aquel creado por el plano/encuadre que llena la pantalla del televisor; el segundo es aquel que existe fuera del encuadre de esta pantalla. El **espacio fuera-del-televisor** es extremadamente complejo y conoce siete variaciones, una más que las del cine. Cuatro de estas variaciones son proyectadas sobre los cuatro extremos de la pantalla (derecho, izquierdo, superior e inferior), otras dos son proyectadas -sin esta misma característica espacial o geográfica- *sugiriendo un espacio en el fondo de la pantalla*, atrás de los bastidores u horizonte, es el *espacio atrás de la cámara*. El séptimo espacio falso, propio del lengua-

je televisivo, es proyectado como el espacio en que el telespectador se encuentra en el momento en que asiste a un programa televisivo⁹. Es el espacio que suscita un proceso comunicacional caracterizado por la interlocutoriedad.

También hay que mencionar la capacidad electrónica de la producción televisiva que posibilita construir imágenes por medio del *chroma-key* y hoy, con intermediación de la computación, ‘crearlas’, ‘destruir las’, ‘descomponer las’, ‘achatar las’, ‘multiplicar las’, ‘virar las’, etc. Basta programar el computador para comandar la aceleración de la imagen electrónica de tal forma que la velocidad de ésta se torne muy próxima a la de nuestro pensamiento. Nos enfrentamos por lo tanto, a un nuevo tipo de imagen: una imagen producida ya no para ser *sólo observada*, sino también para ser *constatada* en una fracción de segundo, tal la aceleración con que se mueve, localizándose y deslocalizándose dentro y fuera del espacio creado por el encuadramiento del televisor. La *legibilidad* de la imagen se reduce, en muchos casos, a simples *perceptibilidades*.¹⁰

En virtud de la coexistencia de los dos espacios televisivos la percepción de lo ‘real’ televisivo y las relaciones entre los hombres-telespectadores y lo real no-televisivo reflejan, de una u otra manera, el mundo que se construye o que se piensa. En esta perspectiva se evidencia que la manera de pensar el mundo hoy tiene algo que ver con el espacio interno al televisor, y simultáneamente con aquel de la interlocutoriedad, creados en una fracción de segundo por el lenguaje televisivo.¹¹ Este espacio externo físicamente ‘inexistente’ elaborado por un proceso comunicacional con características específicas -por ser una proyección- coincide, en términos geográficos, con el habitat del telespectador. Este espacio integra el universo o mundo del telespectador y, por esta razón, se torna impensable concebir este mundo sin la presencia de este *espacio de interlocutoriedad*.

La diferenciación en la lectura de un texto televisivo contribuye indudablemente en la construcción diferenciada de universos o mundos y, al mismo tiempo, es resultante de ésta, sin que esta construcción diferenciada esté relacionada solamente a rasgos culturales regionales, a la biografía de cada telespectador¹² y a la calidad de inserción en la producción, aunque admitiendo de una u otra manera que esta relación exista.

En esta línea de raciocinio Etienne Samain observa que: «no es de la misma manera que se ‘piensa’ el mundo, que se ‘organiza’ una sociedad, que se ‘efectúa’ la comunicación humana, cuando se dispone, o del habla pura y simple o de la escritura, o de los modernos multimedios. En otras palabras, las operaciones lógicas (organizar, listar, clasificar, seleccionar, simplificar, abstraer, analizar, sintetizar, completar, reajustar, resolver dificultades, combinar, memorizar...) implicadas y suscitadas por cada uno de estos medios de comunicación no solamente varían ... son singulares»¹³.

Vemos que los dispositivos cognitivos del pensamiento no sufren alteraciones, lo que se altera es la lógica de las operaciones cognitivas por disponer de instrumentos diferenciados. Estos instrumentos permiten percibir, de nuevas maneras, la naturaleza y las relaciones entre los hombres y la naturaleza, que a su vez, reflejan las relaciones de los hombres entre sí. En esta perspectiva una afirmación de Jack Goody, en relación a la escritura, adquiere gran significación: “Los contratos (por escrito) que envuelven una serie complicada de acuerdos variables son manifiestamente más difíciles de mantener bajo control en sociedades orales (...)”¹⁴.

Además de ser visto, el espacio televisivo es al mismo tiempo percibido por la audición. Los antropólogos observan que la evaluación de la situación espacio-visual por los hombres se da por esos dos sentidos:

«Tal como para el mamífero el territorio es demarcado por olores y sonidos, también para el hombre -hecho que es frecuentemente subestimado- la apropiación del espacio es en parte también sonora: el espacio doméstico, o de la casa, del departamento (equivalente en el fondo al territorio animal) es un espacio de ruidos familiares, *reconocidos*, que en su conjunto forman una especie de sinfonía doméstica: batir diferenciado de las puertas, fragmentos de voces, barullos de la cocina, de las cañerías, del exterior»¹⁵. La sonoridad típica del televisor hace indudablemente parte de esta sinfonía doméstica, sin olvidar también en el caso de Brasil, el «plim-plim» estridente de la Red Globo de Televisión, que se repite por todo el país marcando el inicio y el fin de los cortes comerciales cuando transmiten filmes de largometraje.

Sintetizando estas observaciones, es lícito afirmar que la existencia del espacio audiovisual televisivo en el Brasil hizo que extensas capas sociales tuviesen acceso a un complejo y sofisticado sistema de comunicación audiovisual. Este sistema interfiere en el cotidiano de la población, tornando operativas, de modo diferenciado, las operaciones cognitivas, sin que los telespectadores hayan pasado por el estadio de la escritura: pasaron, prácticamente de frente de la oralidad a la informática.

Por otro lado, los investigadores vivimos de un modo especial, probablemente más que cualquier otra profesión, en el mundo de la escritura: anotamos por escrito, siguiendo normas muy específicas, lo que escuchamos y observamos y nos expresamos por la escritura. Estas normas son extremadamente rígidas, comparándolas con las de otros lenguajes, por causa de la gramática que las otras desconocen por completo. Nuestra relación con el conocimiento y, por extensión, con el televisor, se efectúa de forma diferente de la que tienen los telespectadores que no dominan la escritura, o sea, que no expresan, siguiendo las normas de la escritura, sus pensamientos, sus opiniones en relación a las formas de leer un texto televisivo. Este es un problema de orden metodológico cuyo entendimiento podrá contribuir a contornear o disminuir los puntos frágiles enumerados arriba, al hacer referencia al método de la entrevista no-directiva. Me parece pues, que la obtención de los datos primarios mediante la entrevista no-directiva ganará en calidad en el momento en que consigamos aprehender qué elementos que contribuyen a la existencia de percepciones diferenciadas consecuentes de las operaciones lógicas que la oralidad, la escritura y la visualidad nos proporcionan.

Se indaga en consecuencia, por la existencia de una **modalidad** de entrevista no-directiva que permita captar posibles diversificaciones de lecturas de los elementos audiovisuales que componen un texto televisivo y, más especialmente de una telenovela.

3. CARTAS DE TELESPECTADORES

Hace algunos años tuve, por intermedio del departamento de Elenco de la Red Globo de Televisión, acceso a aproximadamente 3,000 cartas enviadas por telespectadores a artistas de novelas y miniseries¹⁶. Al tomar conocimiento del contenido de las cartas¹⁷ reorienté el objetivo original de la investigación -tomando como referencia los sub-resultados de investigaciones de campo mencionadas arriba- con el objeto de verificar cómo los remitentes de estas cartas expresan en estos textos el paso del estado de la oralidad al de la visualidad.

El procedimiento para lograr en la escritura elementos que componen el estado de visualidad es paradójal, sin serlo. Por tomar la iniciativa de enviar una carta a un artista de telenovela, el telespectador, él mismo, se considera competente pues se siente capaz de producir opiniones acerca de uno o más temas, estando, por consiguiente, garantizado que no hay ningún tipo de interferencia por parte del

investigador. La auto-evaluación de esta capacidad es movida y guiada por la convicción del telespectador de que las palabras del interlocutor -el artista- corresponden a una voluntad mutua, sea cual sea, una correspondencia que sólo es posible por escrito.¹⁸ Por otro lado, la gran mayoría de los remitentes evaluó su competencia, en lo que se refiere al dominio de la escritura, erróneamente en virtud del desconocimiento de las normas que rigen la escritura. No me refiero a los yerros gramaticales y ortográficos, expresión del portugués oficial; pues estos son «cometidos» también en el portugués hablado. Se trata eso sí, de la casi total ausencia de los códigos de puntuación, el empleo de la letra mayúscula en el inicio de los enunciados, la entonación -codificada por medio de la puntuación- es suprimida. En resumen, lo que predomina en la escritura es el estado de oralidad, lo que legitima, en teoría, el procedimiento adoptado para verificar en la escritura el paso del estado de oralidad al de visualidad. Para tal fin es pertinente caracterizar, antes de cualquier otro abordaje, la postura del conjunto de espectadores ante el fenómeno ‘telenovela’ dado que este programa televisivo desconoce el tipo de interlocución común a la gran mayoría de los programas televisivos.

3.1 Telespectador y telenovela

Para estudiar el paso del estado de oralidad al de la informática sin pasar por la escritura, recurrimos a Noam Chomsky cuando éste aborda la cuestión del presupuesto de la homogeneidad sustancial entre la gramática del emisor y la gramática del receptor. Me refiero a la distinción hecha entre ‘competencia’ y ‘performance’ para enfatizar la necesidad de los dos involucrados en el proceso comunicacional, de compartir conocimientos, conscientemente o no, de las normas que rigen la secuencia de palabras, en el caso de la escritura, planos en el caso de la televisión/ cine, para la formación y la comprensión de los enunciados.

En lo que se refiere a la telenovela, no podemos perder de vista que la secuencia que construye la narrativa ha de seguir las normas que rigen la estructura del melodrama -la competencia- en vista de la decodificación -la performance- pues ambos se refieren a una secuencia narrativa muy propia, como por ejemplo, la voluntad del telespectador de ver vengada, al final de la historia a la víctima, el sinónimo de «happy end». Es esta la postura asumida -probablemente de modo inconsciente- por la audiencia, no tanto en virtud del espacio procesado por el lenguaje televisivo, mas sí debido a las características de la estructura de una narrativa que la torna melodrama.

Perteneciendo al género *melodrama*, la telenovela es regida por un conjunto de convenciones que no pueden ser trasgredidas impunemente. Una de estas convenciones se refiere al delineamiento de su estructura. Ocurrió, hace algunos años, que en vista de la necesidad mercadológica, la Red Globo decidió innovar en la novela «O Dono do Mundo». Sin proporcionar al telespectador la expectativa de poder vislumbrar el «happy end», se destruye un estado de armonía después de los primeros capítulos, lo que ocasionó una violenta caída de la audiencia.¹⁹ La necesidad de reconquistar los niveles anteriores de audiencia obligó al autor a despejar el papel del personaje/víctima. En resumen, al no considerarse en la producción del melodrama, el factor competencia que caracteriza la postura del telespectador, la Red Globo de Televisión hizo que dejase de existir el espacio de interlocutoriedad. Esta postura está expresada en la carta dirigida al autor de otra novela, como mostraré en seguida.

La remitente comienza mencionando la particularidad del melodrama: «*A mi me gustan las novelas y me gusta mucho cuando una novela termina con el filial feliz ya que usted escribió esa novela y le gusta que esa novela tenga mucho éxito*»²⁰.

A fin de que la novela tenga ese éxito -sinónimo de «happy end»- la remitente observa: *«usted tiene que cambiar el destino de Eugenio (José Eudes) y Josefa (María Gabriela). Fue un gran error que ellos fueran hermanos después de todo lo que sucedió con ellos».*

Con el objeto de ayudar al autor de la novela ella sugiere, observando rigurosamente las convenciones del melodrama: *«ya que circuló esa historia de que ellos eran hermanos, la madre de Fátima le cuenta a ella que inventó esa historia para separarlos a los dos por miedo a que Jeanette los descubriese».*

En el transcurso de la presentación de soluciones posibles dentro de las características del melodrama, la remitente aborda el eje de la cuestión desde dos ángulos diferentes, el que toca al sistema comercial de la televisión brasileña articulado con la especificidad del melodrama. Inicia su argumentación afirmando: *«Es cierto que la novela es suya, usted la escribió y hace lo que usted quiera con ella, pero los espectadores tenemos derecho de dar nuestra opinión porque si nosotros los espectadores no vemos sus novelas ustedes no tienen ningún éxito».* En seguida señala lo que constituye en esencia del melodrama: *«(...) no aguanto más ver la novela de la manera en que está hecha, la gente ya no tiene ninguna diversión, lo único que tiene son las novelas y las novelas lo único que hacen es dejar a la gente aburrída, es mejor ni verlas. Antiguamente sí pasaban muchas novelas buenas, la gente se volvía loca por llegar a la hora para verla, ahora no, la gente sólo las ve para tener rabia».*

Además del elemento ‘competencia’ del que habla Chomsky en lo que se refiere al conocimiento de la estructura del melodrama, la postura de la remitente revela también su conocimiento de causa en dos aspectos. El primero es la actitud de indicar soluciones posibles para que la novela tenga éxito. Este aspecto pone en evidencia que la ‘competencia’, o sea, la capacidad de dominio de normas que rigen la estructura del melodrama, ha sido incorporada.

El segundo aspecto está presente en el elemento de la afectividad: la remitente se deja envolver por el desarrollo de la historia, lo que resulta en un sentimiento de rabia en el caso de que la característica del melodrama no sea observada. Se percibe la presencia de una tensión entre emoción y razón, entre la «rabia» y «la novela es suya». Esta dicotomía sobrepasa las frágiles fronteras entre conocimiento y sentimiento. En el momento en que el autor de la novela es percibido como interlocutor que interpela a la telespectadora, llevándola a escribir una carta para expresar su descontento emotivo, predomina el conocimiento. Cuando está ausente el espacio de la interlocutoriedad la lectura de la imagen televisiva no rescata este conocimiento y prevalece el sentimiento: «la novela es tan solo un entretenimiento».

En esta perspectiva la apreciación de la acción melodramática tiene como propiedad la gradación de apreciaciones que oscila entre criterios que orientan el logro del ‘valor estético’ y los que buscan el ‘efecto inmediato’; éste no condiciona la satisfacción proporcionada por la historia a la existencia de normas estéticas pre-establecidas, en tanto el primero juzga en función de una armonía artística.

Podemos afirmar que la postura del telespectador ante la novela está predefinida en virtud de la estructura propia del melodrama: el entretenimiento es consecuencia de la observancia de las normas que rigen el melodrama. En la contratapa del libro Melodrama - el cine de lágrimas de América Latina, Cristovam Buarque formula esta postura en los siguientes términos: *«Una de las paradojas de la historia de la cultura brasileña es el hecho de que el pueblo dejó de ir al cine, a partir del día en que los cineastas pasaron a analizar de forma realista la tragedia del pueblo brasileño (...) El pueblo fije considerado como tema, más que como beneficiario. El cine pasó a servir en la defensa de los intereses del pueblo, pero dejó de servir a su principal función: la emoción del pueblo que va al cine, en las*

butacas y no en la pantalla»²¹.

En resumen, existe una relación explícita entre la postura del telespectador y la observancia de las normas del melodrama. Es esta función la que crea un proceso comunicacional caracterizado por la interlocutoriedad cuya iniciativa pertenece al artista. Esta constatación nos permite estudiar esta relación en las cartas enviadas por telespectadores a artistas de la Red Globo de televisión.

3.2 El telespectador y su carta: la interlocutoriedad

La postura que revela la ‘competencia’ del telespectador frente a la estructura del melodrama televisivo puede ser la principal explicación a la casi total ausencia de referencias a la novela, en la correspondencia entre telespectador y artista. La observancia de las normas de este género narrativo no necesita de reparos, lo que permite que se cree por un lado, la situación de interlocutoriedad, y por otro lado, el acto de interlocutoriedad. No necesariamente la situación de interlocutoriedad lleva al telespectador a ocuparla; motivos muy significativos han de existir para impulsar al telespectador a compartir la palabra con el interlocutor²².

¿Qué caracteriza esta palabra?

Roland Barthes y François Flahault observan que *«en una situación de comunicación, sea cual fuere el número de interlocutores, sólo existe un hilo de palabra, tal como existe sólo un hilo de tiempo. Es mediante la convención implícita de ligar las palabras al mismo hilo que varias personas crean una situación de comunicación. El tiempo durante el cual cada una habla constituye, así, una cuota retirada al tiempo común, o hasta ni tiempo de vida de las personas que escuchan»²³.*

La existencia de este ‘hilo de tiempo’ es concretizada por varios remitentes²⁴, mediante su ‘palabra’ -sin interrupción metafísica- constituyéndose en una respuesta a la interlocución, como por ejemplo, *«Disculpe que lo incomode mandándole cartas»* y *«Sé que su tiempo es muy corto»*.

El remitente motivado por una convicción de que la actuación del artista es más que una simple actividad profesional-artística no menciona siquiera las formas posibles de interpretación como la identificación con el personaje. Lo que está en juego, pues, es el artista mismo. El es el interlocutor. Por esta razón, el remitente tiene conciencia de que su palabra ocupa el tiempo del destinatario, y el ‘pedir disculpas’ lo habilita a tener derecho a una parte del tiempo del interlocutor, o sea -conforme las palabras de Roland Barthes ‘quitar una cuota al tiempo común’.

En vista que la situación de interlocutoriedad es resultante de la creación de un espacio falso mediante el uso del lenguaje televisivo, se torna significativa la constante repetición del nombre del artista. Después de cada pregunta y cada afirmación el remitente solicita, de modo implícito, una respuesta. A título de ejemplo, transcribo un trozo de una carta escrita por una joven de 16 años, del interior del Estado de Paraíba.

«Oye Jose Antonio, a mi me gustaría mucho tener una foto tuya. Jose Antonio, a mí me gustas mucho, adoro el papel que haces en Cadeia de Cristal. Oye Jose Antonio, tú eres muy especial para mí, cuando yo te veo en la televisión me quedo muy emocionada.»

El uso repetitivo del nombre propio del artista es consecuencia de la ausencia de una respuesta esperada,

y, por ese motivo, esta repetición se compara a un recurso apelativo con el objeto de obtener una declaración de presencia. Las más variadas interpelaciones de este recurso -girando alrededor del nombre del artista, tales como apellidos, abreviaciones y nombres cariñosos- nunca ponen la existencia del artista en un estado de ambigüedad, pues no lo confunde con el personaje. Se expresa de esta forma el estado de interlocutoriedad en que se encuentra el remitente.

Una formulación más delicada de esa misma variante presentando otro aspecto revelador de este espacio de interlocutoriedad se encuentra en la carta de una telespectadora de 25 años: *«Discúlpeme la intimidad, o inclusive la temeridad de estar escribiendo estas líneas.»* La formulación implica un pedido de reconocimiento creándose un clima de intimidad que es explicación en virtud de un supuesto conocimiento mutuo. Es el resultado de una actividad cognitiva -el reconocimiento de la 'persona' del artista en la 'persona' del personaje- en virtud de una observación basada en representaciones compartidas de una actividad ficticia. Es este clima el que permite la informalidad.

Me parece que existe una relación directa entre el espacio de interlocutoriedad y la subsecuente informalidad. Las personas involucradas -telespectador y artista- parecer conocerse, lo que crea, permite e incentiva un proceso comunicacional que se caracteriza, por parte del telespectador, por la reciprocidad, lo que hace que una niña de 14 años escriba a una joven actriz *«La veo a usted y siento como si usted me conociese»*.

No puede ser descartada la existencia de una relación entre el artista y su personaje para llevar a un telespectador a ocupar el espacio de interlocutoriedad. Necesitando ayuda financiera, una señora de 53 años no deja duda en lo que respecta a la existencia de esta posibilidad: *«Encuentro que usted es una actriz diferente pues en todos los papeles que usted hace transmite con mucha ternura a veces yo tengo la impresión de que en la vida real usted es igual»*. Después de haber planteado el problema, la telespectadora continúa: *«tal vez usted piense ¿por que la escogí justamente a usted? podría ser otra persona pero en ese momento yo pensé en usted no sé por qué, porque yo encuentro que usted es una persona simple y que tiene buen corazón»*.

El significado de esta relación no está anclado únicamente en las características de los personajes representados por la actriz, las calificaciones de simplicidad y bondad atribuidas a la interlocutora expresan un supuesto conocimiento que se apoya en la voluntad de que sea verdadero. Las premisas expuestas por la remitente no permiten la conclusión: por ser amable y cariñosa la actriz se distingue de los otros artistas cuyos personajes no siempre tienen las mismas características, o sea, la supuesta limitación artística de la actriz es su cualidad.

Ha de ser observado que en las cartas recolectadas el número de aquellas dirigidas a artistas que representan un personaje malo o de persona misteriosa, propios del melodrama, no alcanza ni el 0.01 por ciento. Este dato podría significar que el grado prácticamente cero de interlocutoriedad con estos artistas es resultante de la identificación inmediata entre profesional y personaje.

El placer de la conversación, una constante en la mayoría de las cartas, al expresar la voluntad de cambiar palabras en un clima de bienestar, contradice de hecho el acto de interlocución con el artista caso que hubiese esta identificación.

Cartas obtenidas posteriormente y destinadas a un actor de otra novela, revelan sin embargo que determinadas variables poseen un significado específico, como mostraré a continuación.

Un joven actor, destinatario de estas cartas, representó a un personaje violento, malvado y de mal carácter. Igualmente recibió en el transcurso de la novela más de mil cartas, de las cuales 80% de adolescentes femeninas. Este dato permite concluir que el factor de reciprocidad se ancla en variables como 'edad' y 'sexo'. Estas variables se superponen a las características del personaje²⁵, haciendo como que el acto de interlocución prevalezca, negando, al mismo tiempo, el factor 'identificación'. Es el acto cognitivo que predomina.

Poseyendo las variables 'edad' y 'sexo' un significado especial, se hace necesario su análisis.

La variable edad:

La afirmación de arriba se confirma en cartas dirigidas a un actor viejo. Así, una joven de 18 años escribe: «*Querido abuelo, ¿cómo lo estás pasando? Espero que se encuentre gozando de plena salud y felicidad al lado de los suyos*».

La formalidad de esta carta evidencia que la variable 'edad' también se presenta como algo sugestivo que alimenta un tipo de conversación diferente al de las cartas dirigidas a artistas más jóvenes, como revela al final: «*Bien, abuelo, aquí termina mi misiva, pidiendo disculpas por tamaña osadía. Necesitaba decirle eso. ¿Comprende? Espero que sí. Quisiera gustarle a usted como usted me gusta a mí y lo tengo como mi querido abuelo*».

No hay duda que el uso de estereotipos es confirmado en esta situación particular de interlocutoriedad, en virtud de la diferencia de edad entre remitente y destinatario. Por otro lado, es pertinente observar que el artista-destinatario no hace el papel que le es atribuido en la carta, el de abuelo, pero sí el de una persona de edad, pues por ser una persona de edad el físico del papel es adecuado, lo que explica el tono de respeto que trasmite la carta.

Un caso semejante vamos a encontrarlo en la carta de una telespectadora del Estado de Goiás que le escribe al mismo artista. Después de haber elogiado su desempeño en la novela la remitente recuerda programas radiofónicos en que el actor actuaba, lo que prueba que la variable 'edad' lleva al remitente a atender al espacio de interlocutoriedad creado por la televisión, caracterizado por una especificidad: no fue la novela la causa inmediata que la motivó a atender al recurso interlocutorio: «*Algún tiempo atrás en Fausto (un programa de variedades que se pasa en las tardes del domingo) usted estaba siendo homenajeado y nadie consiguió recordar cuál fue su primer programa de radio*». La remitente se lo recordó.

La variable sexo:

La variable 'sexo' obtiene sobre todo en las cartas escritas por remitentes masculinos, un significado caracterizado por el uso altamente informativo que provoca la desnudez del cuerpo femenino. Esta forma de presencia de la mujer/ actriz provoca una reacción que observa las normas requeridas por el placer de una conversación como evidencia la carta de un telespectador de 21 años: «*Apreciada María Emilia. ¿Te va bien? Espero que sí. Vengo por medio de esta carta a decirte que soy tu fan desde hace tiempo. Principalmente ahora que comenzaste a trabajar en Cadeia de Cristal. Porque eres una joven muy simpática linda famosa especial. No sólo yo, sino la mayoría de mis compañeros encuentran que eres increíble, sensacional*». La característica del cambio más o menos ritualizado de palabras hace que el uso de la palabra traiga poca información. El espacio creado por el proceso comunicacional se parece al estado de 'estar en presencia de alguien', lo que se desea prolongar. El tono de la conversa-

ción es propio de la ausencia de un tema. Es un clima de informalidad.

La informalidad:

Los ejemplos presentados nos ofrecen además de la importancia de las variables 'sexo' y 'edad', puntos de referencia al acto cognitivo. Este consiste en el reconocimiento de la existencia de un espacio de interlocutoriedad y, por consiguiente, realza la presencia de un interlocutor. Es este último quien toma la iniciativa y alimenta la actividad del 'habla' que sería inexistente sin el espacio creado por el lenguaje televisivo. Este espacio crea una situación caracterizada por la reciprocidad que se expresa en la informalidad.

La informalidad encuentra una referencia cuando comparamos las cartas de los remitentes brasileños con la correspondencia -aproximadamente 10% del total de las cartas- de los telespectadores portugueses, angoleños y mozambicanos. Esta informalidad se contrasta con la formalidad de los remitentes extranjeros tanto en la presentación visual como en el tratamiento de la carta. A pesar de darse el trabajo de sentarse a escribir, comprar un sobre y un sello, el remitente brasileño no observa siquiera las normas más elementales de la correspondencia: escribe en cualquier papel, de preferencia en cuaderno espiral -sin respetar el margen- ocupando el espacio disponible conforme su buen entender, escribe en sentido horizontal, vertical y diagonal, usa los más variados colores, etc. en resumen: el destinatario parece ser un compañero de escuela, de trabajo o un vecino que debe ser contactado urgentemente. Igualmente los remitentes que, para darse una cierta importancia usan sobres membretados de la empresa donde trabajan, no escapan la mayoría de las veces, de este procedimiento. Los telespectadores de otros países, a su vez, se encaprichan en la observancia de las «buenas normas» de la correspondencia.

El tratamiento en la escritura sigue los mismos contrastes. El telespectador brasileño trata al destinatario como algún familiar con quien se encuentra en todo momento. Los remitentes extranjeros hasta tienen la tendencia a exagerar en la formalidad con el objeto de agradar al artista. En este sentido algunos portugueses envían como anexo una postal, como una adolescente, de vacaciones en Italia que escribe una carta como si el actor fuese alguien que formara parte de su círculo de amistades. Además de estas diferencias, ha de ser observado que el grado de dominio de la escritura por parte de los telespectadores extranjeros se parece sólo a pocas cartas de remitentes brasileños.

En resumen, podemos concluir que al grado de informalidad/formalidad corresponde, proporcionalmente un grado de dominio de la escritura. Formulando esta afirmación de modo inverso: el grado de interlocución provocado por el lenguaje televisivo se diferencia en una proporción correspondiente al dominio de la escritura.

Nos queda verificar cómo mediante la entrevista no-directiva es posible detectar la manera en que el telespectador de clase baja lee el texto audiovisual, en el caso de la telenovela.

4. METODO DE ENTREVISTA NO DIRECTIVA: UNA MODALIDAD

Indagamos por una modalidad de procedimiento que permitirá delinear algunas deficiencias del método de entrevista no-directiva para poder entender, con más profundidad, cómo los telespectadores de clase baja leen un texto de telenovela, sin dominar la escritura o dominándola en un grado diferente de aquél del entrevistador.

Estas debilidades -la calidad de las opiniones producidas, la existencia de grados de compatibilidad así como de incompatibilidad entre códigos que articulan enunciados y las cuestiones referentes a la codificación preferencial- pueden ser considerados nada más que los resultantes de posturas diferenciadas delante del televisor. La producción de opiniones por parte del entrevistado está íntimamente relacionada a la postura del entrevistador en lo que respecta a la cuestión de la oralidad e informática, desdoblándose la cuestión de la oralidad en compatibilidad o no entre los códigos.

En lo que se refiere a la codificación preferencial, nos enfrentamos al espacio de la interlocutoriedad, en el cual el estado de oralidad adquiere su forma concreta. En resumen, lo que caracteriza el problema relativo al método de la entrevista no-directiva es el estado de oralidad en una situación dada, a saber: en el espacio falso, resultado de la interlocución televisiva.

Dado que el espacio falso condiciona la oralidad -creando el estado de interlocución- el telespectador se propone dar, en su concepción, continuidad al proceso comunicacional iniciado por el artista interlocutor. Nos preguntamos entonces ¿qué lleva al telespectador a dirigirse a sólo uno de todos los artistas del elenco, o al menos, a todos los protagonistas?

Guy Michelat habla de mecanismos de bloqueo, de censura a nivel de la expresión individual, lo que permite admitir «que cuanto más débil es la probabilidad de ocurrencia de un tema, mayor es la cantidad de información que ella trae»²⁶.

Esta hipótesis es confirmada por la carta de una telespectadora de 42 años: «(...) *yo puedo afirmar, quiero que sepas, que tengo la certeza de que sois diferente a la mayoría*». Es un clamor por el reconocimiento, por la existencia de la persona y de su individualidad. Christopher Lach formula esta ansia por el reconocimiento de la individualidad: «*Los medios de comunicación de masas, con su culto a la celebridad y su intención de rodearla de encantamiento y excitación, lucieron de los americanos una nación de fans, de frequentadores del cine. El 'medio' da la sustancia y por consiguiente intensifica los sueños narcisistas de fama y gloria, anima al Hombre común a identificarse con las estrellas y a odiar al 'rebaño', y hace cada vez más difícil para él aceptar la banalidad de la existencia cotidiana*»²⁷.

No sin razón los remitentes insisten, con cierta vehemencia, a los artistas para que continúen con la interlocución: «*Maria Emilia para completar mi alegría yo desearía que tú me mandases una carta a mí, para probarles a mis amigos que yo conseguí comunicarme contigo*».

Si fuera sostenible la hipótesis de que el reconocimiento por parte del artista-interlocutor se constituye en llave maestra para que el telespectador dé continuidad al proceso comunicacional caracterizado por la interlocutoriedad, el modo de perfeccionar el método de entrevista no-directiva tiene como punto de partida el verificar cómo el telespectador-entrevistado se posiciona delante de la actuación de un solo artista, el preferido a fin de iniciar a partir de informaciones suministradas, la obtención de datos primarios para verificar cómo este telespectador lee un texto audiovisual de telenovela.

Aunque exista la situación de interlocución, ésta no necesariamente motiva al telespectador a apelar a ella. Predomina, como en cualquier otra enunciación, un elemento de orden subjetivo, que puede ser la voluntad de querer satisfacer la necesidad de reconocimiento. Para que la enunciación sea pertinente, el telespectador debe saberse interpelado por el proceso comunicacional, y el grado de esta interpelación evidenciará la calidad de integración de la imagen y del audio en el cotidiano del espectador. En ausencia de esta interpelación el retorno se hace imposible, por no existir un involucramiento anclado en lo audiovisual.

En este sentido es significativo saber que innumerables remitentes hacen referencia a lo visual del actor y no al del personaje. Es por esta razón que el entrevistado, de una u otra forma, ha de explicitar su situación de interlocución, pues las informaciones contenidas en esta explicitación orientarán la continuación de la entrevista. Dado que el entrevistado ofrece puntos de referencia a la calidad de la situación de interlocución construida a partir de la imagen y del audio, se crea una situación de entrevista que permitirá formular una serie de indagaciones pertinentes a la vivencia de esta interlocutoriedad.

Ha de ser observado que puede existir una paradoja en querer descubrir una relación personal con un artista para entender el funcionamiento de un fenómeno social como la telenovela. El hecho de que el tenor que sobrepasa las 3,000 cartas se caracteriza por la solicitud por parte del remitente de reconocimiento a su individualidad, es revelador para la existencia de un modelo cultural propio de la sociedad industrial.

Puede observarse también, que el grupo de telespectadores-remitentes no es necesariamente representativo del conjunto de telespectadores de telenovelas, por ser relativamente pocos los que de hecho se dirigen a los artistas.

No hay duda que el comportamiento de los telespectadores-remitentes esconde una agresividad particular que, eventualmente, puede ser confundida con un acto de 'idolatría'. Por otro lado, al verificar una situación específica -el paso del estado de oralidad al estado de visualidad- percibimos que el televisor ejerce, en un país como el Brasil, un papel predominante. Tampoco se puede descartar la posibilidad de que, en virtud de un conjunto de factores -el poco dominio de la escritura, la falta de hábito de lectura, la falta de tiempo, el cansancio debido al ritmo de trabajo, etc.- los telespectadores-remitentes se constituyan en una muestra en lo que respecta a la existencia de la interlocutoriedad.

5. A TÍTULO DE CONCLUSIÓN

La razón de la elección de la telenovela para perfeccionar el método de la entrevista no-directiva se debe a la importancia que ésta asumió en el cotidiano brasileño, no solamente desde el punto de vista de la satisfacción del tiempo de ocio de la absoluta mayoría de la población brasileña sino también en virtud de un enorme sector de la población brasileña que tiene acceso a una sofisticada tecnología de la comunicación, la informática, sin haber pasado por la escritura. No existe en el Brasil un sólo programa que no esté procesado por el computador. Sintetizando: millones de brasileños pasaron del estado de oralidad al de la informática, proporcionándoles nuevas posibilidades de concebir el mundo, de organizarlo, en resumen, diferenciando sus funciones cognitivas.

El subtítulo de esta colaboración «anotaciones al margen de la página» no es más que una constatación de la persistencia de una postura ante la existencia de un tipo de televisor, ya superado por el avance de la tecnología electrónica que hizo que la televisión absorbiese todos los lenguajes y el video todos los medios. En cuanto a eso, aún no conseguimos superar una mentalidad contenidista, que privilegia lo verbal, dejando de lado lo visual.

Concluyendo, es necesario percibir que la interacción de los lenguajes resulta en un acto de lectura de un texto televisivo en el cual la lectura de la imagen es predominante, porque la telenovela de hoy es, por naturaleza, diferente de aquella de entonces, herencia de la radio-novela, en virtud de la informática. Ya no es más una palabra a la cual se anexó una imagen.

NOTAS.-

1. En el Brasil la telenovela y lo géneros semejantes tales como la miniseries brasileñas. forman la programación principal en las noches de los días 'útiles'. Así, en la época de la elaboración de esta colaboración estaban en el aire en el horario de las 18 a 22.30 horas, cuatro telenovelas brasileñas, tres mexicanas, una serie brasileña y un seriado.
2. En su estudio **Het Geval Dallas**, len Ang afirma que el concepto 'cultura de masas' es discriminatorio por llamar la existencia dos categorías de telespectadores: los telespectadores comunes y los no-comunes. Este dicotomía distingue en la cultura de la sociedad industrial, además de una 'cultura de masas', una 'no-cultura-de masas'. Considero esta observación pertinente aun cuando en esta colaboración no deseo entrar en esta discusión. Ver ANG, len. *Het Geval Dallas - populaire kultuur, ideologie er plezier, Uitgeverij Sua, Amsterdam 1982.*
3. No raras veces lo que caracteriza la lectura de personas que no la dominar de modo satisfactorio es la delimitación de esta lectura por el número de palabra que constan en una línea. Estas se acostumbran a leer 'líneas con palabras' desconociendo el uso o significado de la puntuación.
4. Debido a la multiplicidad de plots (historias que corren paralelamente al tema principal de la novela) ocurre, no raras veces, que el telespectador no consigue descifrar todos. Así, con ocasión de mi investigación **Interpretación y re-interpretación de la novela de las ocho**, verifiqué que una telespectadora de poca lectura no comprendió el motivo real de la muerte de un personaje. En esta novela había el plot de un caso de lesbianismo. Por haber sido decretada por la censura la muerte de una de las mujeres, el motivo de este *asesinato* sólo sería inteligible para quien comprendiese el significado de la relación de amistad y dedicación.
5. En último análisis, es este discurso e objeto de investigación sobre la lectura de la telenovela.
6. Dos ejemplos: «En 1946, el año en que su abuelo paterno muere...» o «el año en que el río se desbordó...» y «En el Norte, donde hay guacamayos, eso pájaros enormes, con muchos colores que la gente vio en el jardín zoológico...», o Ceará, donde nació mi mujer...»
7. En el estudio sobre la audiencia de *Jornal Nacional*, Carlos Eduardo Lins Da Silva observa: «(...) el grado de interferencia de otras fuentes -además de la televisión- en la formación de la representación de la realidad de una persona le da mayores oportunidades de dudar, criticar y rechazar lo que ella ve en el televisor», en *Muito Alem do Jardim Botanica*, Ed. Summus, Sao Paulo, 1985, pág. 138.
8. BURCH, Noel (1992) *Praxis do Cinema*, Ed. Perspectiva, Sao Paulo, pág. 37.
9. Con esta afirmación no dejo de reconocer que el cine, mediante *la cámara subjetiva* puede sugerir un espacio semejante pero nunca idéntico.
10. A partir del programa *Armação Limitada* -un programa dirigido a jóvenes y adolescentes- la Red Globo introdujo una modalidad de edición basada en la fragmentación de 'frames'.
11. «La particularidad de la imagen televisiva está en ser contemporánea: la contemporaneidad, la sincronía entre la captación y transmisión (sic), es el núcleo fundamental de la peculiaridad de la imagen televisiva», DORFLES, Gillo, *As propriedades linguísticas da elaboração iconográfica*, en ARISTARCO, Guida (org.), *O novo mundo das imagens eletrônicas*, Edições 70, Lisboa, 1985, pág. 52.
12. Ver GOLDMANN, Lucien (1971) *A importância do conceito de consciência possível para a comunicação*, Ed. Presença, Lisboa, pág. 7.
13. SAMAIN, Etienne. *Oralidade, Escrita, Visualidade -meios e modos da construção dos indivíduos e das sociedades*, Conferencia, s/d.
14. GOODY, Jack (1986) *A lógica da escrita e a organização da sociedade*, Edições 70, Lisboa, pág. 166.
15. BARTHES, Roland et alli (1987) *Palavra*, Enciclopedia Einaudi, Tomo XI, Ed. Imprensa Nacional, Lisboa, pág. 137.
16. Las aproximadamente 3,000 cartas enviadas por telespectadores de la Red Globo de Televisión fueron cedidas bajo condición «sine qua non» de no mencionar los nombres de las novelas y miniseries y de sus autores, como tampoco los nombres de los artistas y de sus respectivos personajes. Por esta razón todos los nombres utilizados en las cartas son ficticios.
17. Originalmente se pretendía estudiar las cartas buscando un entendimiento más profundo sobre la diversidad y variedad de interpretaciones de novelas por parte del telespectador. Visto que un número extremadamente reducido de telespectadores-remitentes tratan del discurso novelesco, y percibiendo la existencia de una especificidad de la relación entre el telespectador y el artista, se reorientó el objetivo de la investigación.
18. No es raro que los remitentes soliciten el número telefónico del artista con el objeto de eliminar el obstáculo de la escritura en la comunicación.
19. El personaje Márcia pierde la virginidad en la noche de su luna de miel en una situación de perversidad planificada por el protagonista: éste apostará que sería el primero antes que el propio marido. Por ser ésta una infracción «sui generis» la reconstrucción del estado de armonía es imposible, en virtud de una cuestión axiológica: vivimos en una sociedad machista.

20. Los textos de las cartas citadas son copiados 'ipsis litteris'. reproduciendo todos los tipos y 'errores' cometidos.
21. En OROZ. Silvia (1992) Melodrama, Rio Fundo Editora, Rio de Janeiro, contratapa.
22. Indudablemente. los motivos explícitos califican cada situación de interlocutoriedad; su análisis no es indispensable en el contexto de esta colaboración porque lo que deseamos entender es qué caracteriza la situación.
23. idem, pág. 122.
24. Hasta el momento en que se escribe esta colaboración de las aproximadamente 3.000 cartas, 850 fueron analizadas, otras 850 fueron estudiadas, y el resto fue leído, haciéndose anotaciones. Este procedimiento se debe a varios factores que intervienen en la marcha de la investigación; el principal, sin duda, el no contar con el presupuesto, aunque el proyecto de investigación estuviese aprobado.
25. El número de cartas dirigidas a los artistas que representaron papeles de villanos merece una explicación complementaria. Uno de estos artistas también es director artístico en la empresa, otro es empresario en el mundo artístico y el tercero me prometió personalmente ceder todas las cartas. En el último caso, una sola carta me fue dada, aun sin conocimiento del destinatario. Las cartas dirigidas al director artístico tratan de asuntos profesionales. Por último, en el caso del artista empresario, su funcionario, al buscar los scripts, amontonaba también la correspondencia. Me parece que estos tres casos pueden ser considerados atípicos.
26. MICHELAT. Guy (1985) Sobre a utilização da entrevista nao-diretiva em sociologia, en THIOLENT, Michel, Critica metodológica, investigação social e Enquete Operária, Ed. Polis. Sao Paulo, pág. 202.
27. LASCH, Christopher (1983) A cultura do narcisismo, a vida americana numa era de esperanças em declínio, Imago Editora Ltda, Rio de Janeiro, pág. 43.