

archivo

n°1 / 2

Memoria del arte /
memoria de los medios

n°3

El arte y lo cómico

n°4

Las muertes de las
vanguardias

n°5

Las tapas de
semanarios del siglo

XX

n°6

Estéticas de la vida
cotidiana

n°7

Objetos de la crítica

n°8

Centros y fronteras. El
cine en su tercer siglo

n°9

Dispositivos
mediáticos: los casos
de las tapas de revistas
en papel y en soporte
digital

n°10

Sobre historia y teoría
de la crítica I

búsqueda

Contacto

Comentarios

Suscripción

Estéticas de la vida cotidiana

n° 6

dic.2009

semestral

Secciones y artículos [1. La construcción de lo cotidiano en los medios]

Cuerpos y espacios de lo cotidiano en la no ficción televisiva

Graciela Varela



abstract
texto integral
notas al pie
autor
bibliografía
comentarios

Abstract

Cuerpos, espacios cotidianos y televisión; expectación televisiva y cotidianidad. En y por la televisión, se actualizan diferentes rituales de consumo y/o contacto de la vida cotidiana, no sólo a título de contenido representado. Ella presenta una rica gama de cuerpos y espacios auténticos y autenticantes: cuerpos que argumentan, seducen, se dan y son dados a ver.

Nos interesa describir algunas de las operaciones modales páticas presentes en los programas televisivos no ficcionales.

Palabras clave

cuerpos y espacios-vida cotidiana-operaciones modales páticas

Abstract en inglés**Bodies and spaces of the daily thing in programmes of not fiction**

Daily bodies and spaces and television; television expectation and daily life. The daily life, not only under the pretext of represented content, but because, in and through programmes of not fiction, different rituals of consumption and/ or contact are updated, presents a rich range of authentic spaces and bodies: bodies that argue, seduce, and are offered to be seeing.

We are interested in describing some of its modal passionate operations.

Palabras clave

bodies and spaces-dayly life-modal passional operations



Texto integral

1. La TV de todos los días

- 1 Cuerpos, espacios cotidianos y televisión, expectación televisiva y cotidianeidad. En y por la televisión, se actualizan diferentes rituales de consumo y/ o contacto de la vida cotidiana, no sólo a título de contenido representado. Ella presenta una rica gama de cuerpos y espacios auténticos y autentificantes. Consumir programas no ficcionales pone en escena un entramado de "lenguajes corporales" de los televisados y los televidentes. En ese encuentro se configura nuestro cotidiano con sus cualidades de cercanía, repetición, previsibilidad, continuidad, a través de los diversos modos de la mostración, la aserción, la interpelación o la seducción.
- 2 Detener la mirada sobre estos funcionamientos supone, entre otros acercamientos posibles, comenzar preguntándose por las implicancias indiciales que: a) el *dispositivo del directo* (Carlón 2004) determina; y b) las operaciones modales no verbales movilizadas; según un abordaje de la problemática en términos enunciativos pasionales. De acuerdo con este enfoque, se piensa la no ficción según la hipótesis explicativa de que, tanto en relación con los discursos que producimos, como con aquellos que receptionamos, el cuerpo funciona como punto de referencia que permite establecer relaciones de comparabilidad con los mundos convocados en los enunciados, en cuanto a *intensidad* afectiva (cómo nos toca, nos afecta) y *extensión* (cómo determinamos en el espacio, posiciones y distancias).
- 3 Procuraremos sistematizar algunas observaciones sobre los modos que adoptan estos funcionamientos modales en la producción no ficcional televisiva de los canales de aire de Argentina en los que englobamos programas periodísticos, de entretenimientos y las *feintises*, los discursos de fingimiento estudiados por Jost (1997).

2. El dispositivo del directo

- 4 Para Carlón (2004), cuyo interés es el de circunscribir la especificidad del sujeto espectador convocado por la televisión:

"... en la expectación televisiva hay varios sujetos si se atiende a los *regímenes espectatoriales* que surgen de la combinatoria de registros representacionales (ficción/ no ficción) y dispositivos (directo/ grabado). (...) el estatuto del sujeto espectador de la no ficción televisiva es el del *testigo mediático*." (Carlón 2004: 24)
- 5 Cuando se trata del directo, entiende por *testigo mediático*, un posicionamiento en términos de abolición de las distancias temporal y espacial con aquello que se transmite: "como si lo estuviéramos viendo donde acontece" (2004: 134). Esta es una experiencia que compartimos con infinidad de otros espectadores –por tanto, una experiencia supraindividual homogénea, según su caracterización– que nos permite acceder y entender los mismos discursos, los que serán objeto de recuerdo e insumos temáticos para la conversación con los otros (2004: 197).
- 6 Este posicionamiento espectral definido por el *dispositivo del directo* se diferencia del que denomina *dispositivo del grabado*. Aquí, "otro testigo –aunque más nos sea la cámara- nos muestra lo que *ya vio*" (2004: 134).

- 7 Más allá de estas distinciones globales entre directo-grabado, otra articulación debe ser puesta en juego: la que separa los programas veristas ^[1] construidos alrededor de una operación global de destinación a un *tú* espectador, a través de las palabras y la mirada de la/el/ los conductores dirigidas a cámara; de aquellos programas organizados según otro régimen enunciativo que se acerca a la *historia*, en donde las imágenes de lo que acontece cobran protagonismo –las transmisiones de espectáculos internacionales deportivos por ejemplo, que sirven a la reflexión de Carlón. Más aún, en los primeros, el anclaje en el presente en su sucederse juega de una manera específica, porque se vincula habitualmente con el uso del teléfono, ^[2] los mensajes de texto y los e-mails o videos que se pueden remitir a la producción y que permiten a los espectadores intervenir (en menor o mayor medida) en el curso y la construcción de los textos televisivos. Así, se puede participar enviando mensajes de salutación a otro receptor (en *Mañana vemos*, Canal 7, por ejemplo); jugando con el conductor o indicando los movimientos que un invitado debe realizar (en los programas de entretenimientos o infantiles); votando en una encuesta en un programa político de opinión; mandando mensajes para opinar o contar una anécdota (*Mañanas informales*, Canal 13), esperando ser llamados por el conductor/ la conductora para salir al aire y acceder potencialmente a un premio (*Hola Susana*, Telefé, o los programas de Sofovich); o bien, definiendo la permanencia o eliminación de un participante en un reality game show.
- 8 En este punto, conviene hacer una aclaración. En la enumeración de ejemplos antes mencionada se ha incluido un conjunto heterogéneo de géneros, desde periodísticos, en los que priman la información y el comentario "serios"; pasando por las *feintises*, hasta programas de entretenimiento, en los que la interpelación se sostiene en modulaciones de la seducción. ¿Qué nos hace reunirlos en la categoría de "veristas", si en ellos, como puede prontamente contraargumentarse, se hacen presentes numerosas operaciones ficcionalizantes?
- 9 Contestar esta pregunta requiere unos breves párrafos.
- 10 Esquenazi (1996), al que se le debe esta categoría, distingue tres clases particulares de discursos audiovisuales "veristas": las imágenes del documental, las del reportaje del noticiero y las que aparecen en programas denominados por Jost (1997), *feintises*, discursos de fingimiento. Cada una de ellas se diferencia por el tipo especial de operaciones modales que sus enunciados indiciales definen: mostración y aserción en el documental; garantía de existencia del hecho en el noticiero ("caución de referenciación", diría Verón 1983) y referencia por ejemplificación, ilustración en la *feintise*. En esta clasificación no se explicita la inclusión de las diversas modalidades de aparición televisiva del discurso de la información: los periodísticos de opinión, de investigación o denuncia, del espectáculo o de "chimentos", y menos aún, los *magazines* de la mañana o de horario central, los programas autorreferenciales de la TV con fuerte componente humorístico, o los programas de entretenimientos y concursos por eliminación, que cuentan con la mediación de los cuerpos de periodistas, presentadores, conductores, posicionados frente a cámara en términos de destinación, y que comprenden en una colección variopinta, otros cuerpos que revestirán los estatutos de entrevistados, testigos o participantes.
- 11 François Jost, al explicar el estatuto enunciativo de la *feintise* señala:
- "Si se considera con K. Hamburger que la diferencia entre ficción y realidad está menos dentro del objeto del enunciado que dentro del sujeto de la enunciación, se distinguen tres tipos de enunciados: el enunciado anclado en un Yo- Origen real, el enunciado de ficción anclado en un Yo- Origen ficticio y el enunciado fingido, enunciado en primera persona pero en el que se vuelve indecidible la distinción entre invención y testimonio. (Jost 1997: 13)
- 12 No obstante, el autor piensa el problema de los géneros televisivos, "entidades semióticas complejas", abordándolo desde una serie de dimensiones o criterios que deberían considerarse en conjunto, dado que cada uno de ellos está atravesados por varias lógicas de adscripción que regulan su circulación social. En su modelo, propone como una de estas dimensiones, el modo de enunciación, distinguiendo tres, a saber: el informativo (dominio de las aserciones sobre lo real), el ficticio (cuya regla es la coherencia de un universo creado) y el lúdico (en donde las reglas del juego y la observación de reglas sociales prescriben el desarrollo del programa y en los que los efectos perlocucionarios guían la emisión). En este último, entrarían los entretenimientos como los espectáculos, que se caracterizan por la presencia antropoide de Yo- orígenes reales que producen mediaciones verbales en conformidad con las reglas. De esta manera, cada género televisivo (y cada exponente discursivo del género) podría ser descripto en función de su mayor/ menor distancia o equidistancia con respecto a estos tres ejes modales, o a la presencia en su

configuración de elementos que vinculan lo informativo con lo lúdico (los talk shows, los debates); lo lúdico con lo ficcional (los juegos, las variedades); lo informativo con lo ficticio (el reportaje, el documental) (Ver Figura 1)

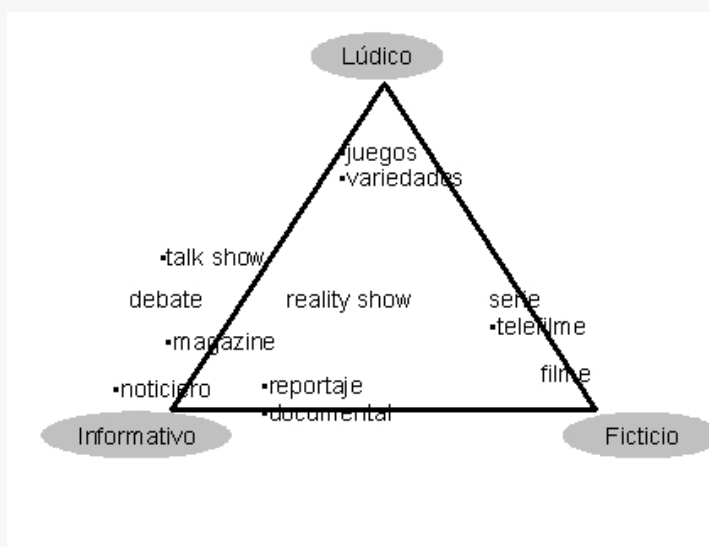


Figura 1

- 13 No obstante los valiosos aportes conceptuales del modelo de Jost, creemos que la distinción que establece entre los modos de enunciación de lo informativo, caracterizado en términos del acto ilocutorio de la aserción como objetivo perseguido por el locutor; y lo lúdico, en razón de los efectos perlocucionarios que se dirigen a los cambios de comportamiento que se busca provocar en los espectadores, requiere ser relativizada. En primer lugar, porque para la teoría de los actos de habla todo enunciado (y más aún cuando se trata de un complejo entramado de enunciados icónicos, verbales y no verbales que definen a los programas de los que hablamos) reviste siempre tres acciones en distintos niveles: lo locucionario, lo ilocucionario y lo perlocucionario. Olvidar, en el marco de una teoría pragmática la cuestión de la fuerza perlocutiva del género televisivo de los noticieros por ejemplo, sería desconocer el papel que juega en la construcción social de la actualidad, lo que ponen en agenda o quitan de ella, lo que resulta noticiable, con sus diversas modalizaciones. Por otro lado, la manera de pensar la enunciación audiovisual televisiva en términos provenientes de las teorías narratológicas, de la enunciación cinematográfica y de la enunciación lingüística; esto es, la sola observación para el análisis del comportamiento de las imágenes y el sonido en relación con el tiempo y el espacio; las operaciones de edición, o la búsqueda de las categorías de "autor" y "locutor", hacen que Jost relegue a un segundo plano las figuras de presentadores, conductores y periodistas en tanto soportes de operaciones modales no verbales, que por otra parte constituye un dispositivo de enunciación típicamente televisivo.
- 14 Como planteábamos en la introducción, nuestra hipótesis de partida considera que para el análisis de los programas no ficcionales debe ponerse en el centro de reflexión los cuerpos mediatizados, para así avanzar en la caracterización de las operaciones modales. Dichas operaciones no se sostienen sólo en lo dicho verbalmente o en el estatuto indicial de las imágenes. Compromete lo que Verón (1993) denomina la *capa metonímica de producción de sentido*, el cuerpo significativo, pivote de una red compleja de reenvíos metonímicos intercorporales que regulan el contacto. Creemos que los cuerpos mediatizados en el conjunto de los programas considerados en recepción no ficcionales son soporte de operaciones modales que exprimen los efectos de sentido de autenticación (que Jost no desconoce, pero que interpreta en otros términos). Es en ese sentido que ampliamos la categoría de "lo verista", si se entiende en los términos pragmáticos de Jost y Esquenazi de compromiso de correspondencia entre las aserciones que se producen en las emisiones con el objeto-mundo, y del cual, pueden darse garantías de su existencia, en la medida en que, los programas que consideramos, convocan ese "real" de nuestro contacto cotidiano con el medio.

3. Cuerpos mediatizados: operaciones modales

- 15 Si el directo en los programas recepcionados como no ficcionales implica una temporalidad coextensiva entre los polos de emisión y recepción de las imágenes y el efecto de abolición de la distancia espacial con aquello que se muestra, desde una perspectiva modal de la enunciación televisiva lo que se pone en foco son los *enunciados ostensivos* que suponen los cuerpos mediatizados (orden de lo factual). De base, he allí unos cuerpos frente a la cámara/ las cámaras en espacios preparados para que realicen sus evoluciones (el estudio, las casas de aislamiento en los reality game shows por ejemplo) o en espacios cuyo estatuto existencial no suponen la determinación del medio.
- 16 Este orden de la ostensión no debe ser olvidado a la hora de rendir cuenta de la especificidad de la enunciación no ficcional televisiva. Porque, además de que el cuerpo significante funciona como soporte de una apariencia (a partir de maquillaje, vestimenta, y otros accesorios de presentación de sí mismo) es la manifestación de una individualidad que exhibe la emergencia (y en ciertos casos la represión) de sus muestras de emociones y de afectos: risa, llanto, ira, alegría, excitación, temor, dolor físico... Manos y rostro y heixis corporal serán trabajados por operaciones figurales de énfasis o de silencio, que anclarán los valores de autenticidad y veracidad de lo enunciado verbalmente. No caemos en el riesgo de pensar la dimensión existencial de este fenómeno (el decir "verdad" de los cuerpos), nada la garantizaría. Lo que deseamos subrayar es el *fuerte efecto de realidad*, "sin mediación", que las operaciones que involucran la capa metonímica de producción de sentido ponen en escena/ producen.
- 17 Una cierta cualidad, que bien podría nombrarse como *inefable*, distingue el dispositivo de enunciación no verbal con el que venimos munidos al mundo y que guía el contacto y la lectura de los discursos producidos por los demás, tanto en lo que concierne a los intercambios cara a cara, como cuando se trata de la relación que se establece con lo no ficcional televisivo. Los cuerpos significantes aparecen como cuerpos *porosos* (del latín: *porus* y éste del gr. πύρος: vía, pasaje): superficie conformada por invisibles intersticios "que hay entre las partículas de los sólidos de estructura discontinua" (RAE 2001) que les confieren su capacidad de absorción de líquidos y gases (tal vez, los *humores* o *aires* de los que hacía su relevamiento la tradición clásica); humores, que se tramitan semióticamente a partir de la mirada del telespectador. Así, los cuerpos movidos o conmovidos en su hacer que capturan las cámaras, o los cuerpos que enmascaran o que el aparato enunciativo presuponga el disimulo de estados afectivos serán comentados por un ojo curioso que mire el detalle de la lágrima contenida, la mirada inmóvil al vacío o el leve temblor de las manos; o bien, extensamente iterados en sus momentos de *riesgo* (accidentes, caídas, situaciones vergonzosas) conformando un juego argumentativo (comprometido con el decir *verdad*), sostenido tanto "desde los cuerpos como desde el cuerpo de la imágenes" (Pierron 1997).
- 18 Ahora bien, sobre esa modalidad de enunciación ostensiva de base de los cuerpos mediatizados, otras distinciones deben ser consideradas: las que separan los cuerpos que miran a cámara de los que no miran a cámara; los cuerpos que se inscriben en el texto audiovisual como administradores del eje umbilical – el eje O- O de los metaenunciadores que analiza Verón (1983)-; los cuerpos que se saltan toda mediación y buscan el ojo de la cámara, etc., que se articularán con las diferentes restricciones retóricas de cada género televisivo (argumentativo, narrativo, expositivo, dialógico, descriptivo) y de los géneros primarios de la conversación convocados en los programas (Steimberg 1993) (el saludo, la anécdota, el piropeo, la imprecación, el consejo, la adivinanza), con su conjunto estereotipado de muletillas y de sintagmas fijos, muchos de los cuales tienen su origen en la TV.
- 19 En el estado de nuestra investigación, estamos lejos de trazar un cuadro exhaustivo del complejo entramado de operaciones modales que se acoplan a esta base ostensiva. No obstante, proponemos avanzar en su consideración agrupándolas según tres líneas generales de problemas, a saber:
- 1) Las que sostienen/ definen modalidades de la persuasión: los "cuerpos argumentativos" (en el sentido de hacer-creer); cuerpos que buscan el ojo de la cámara para testimoniar, denunciar, contar su verdad de los hechos, opinar; o bien, que adoptan una posición pedagógica, con preeminencia de modalidades deónticas;
 - 2) Las operaciones que sostienen/ definen modalidades de la seducción: en el sentido de mostración estetizante de los cuerpos frente a cámara. Las separamos de las anteriores, porque, según la lectura hermenéutica de Parret (1995), *seducir* no significa ni mentir, ni engañar ni manipular, ya que no responde a una estrategia

intencional argumentativa, siendo, por el contrario, el juego (erótico), el esteticismo, la artísticidad y las emociones, la tónica convocada; y por otra parte,

3) Las que se definen a partir de los recorridos indiciales que las cámaras y la edición audiovisual instauran como mirada/ miradas sobre los cuerpos.

4. Algunas observaciones

4.1. Cuerpos argumentativos

- 20 Para abordar este problema, en un intento de clasificación preliminar consideramos por una parte, las operaciones de los cuerpos de meta-enunciadores, mediadores de la palabra de otros (conductores, periodistas); los cuerpos comprometidos en una escena de debate o discusión y aquellos que atañen a los cuerpos-testigo.
- 21 Con respecto a los primeros, las operaciones significantes que se asientan en el cuerpo y la economía de la mirada (Verón 1983) intervienen de manera privilegiada en el establecimiento de un lazo de confianza/ creencia con el destinatario, a través de un vínculo indicial. Se trata de una "dramaturgia de la palabra de opinión" puesta fundamentalmente en el rostro y las manos que despliegan ilustradores de lo dicho verbalmente. Las modalidades afectivas (operaciones que dejan ver la afectación que en el cuerpo argumentador imponen lo importante, lo grave, lo censurable o lo necesario) pueden pensarse a la luz de los "tonos o aires" identificados por Aristóteles para la representación del orador frente a su auditorio (Barthes: 1974): *phrónesis*, cualidad del que delibera bien sopesando los pro y los contra y que exhibe una sabiduría objetiva, un buen sentido; *areté*, ostentación de una franqueza que no teme consecuencias y *eunoia*, tono del simpático, que trata de no chocar y generar de ese modo una complicidad complaciente con el público.
- 22 Estos tonos o aires pueden advertirse también en los cuerpos comprometidos en un debate o discusión (en donde se alterna mirada a cámara y mirada al metaenunciador o al adversario) No obstante aquí, el orden de los reguladores y la altura y tono de voz deben ser puestos en foco para analizar la enunciación modal afectiva. Raramente en televisión hay espacio y tiempo destinados para el desarrollo de una estricta escena de altercatio o polémica, con intercambio de argumentos y contraargumentos. Las voces se superponen, se desplaza el eje de discusión con un cambio de tono (de grave a gracioso), se interrumpen abruptamente las intervenciones... Así pues, lo que importa es el espectáculo visual de esos cuerpos que se indignan por lo dicho/ actuado por el otro y el despliegue de modalizaciones corporales de concesión, refutación, depreciación y hasta de agresión.
- 23 ¿Y qué estatuto tienen estos intercambios? ¿*verdaderos, ficticios*? Recordemos con Jost (1997) que se trata de enunciados anclados en Yo- Orígenes reales, en los que se vuelve indecible la distinción entre invención y testimonio. Y los momentos de emergencia de modalizaciones páticas en los cuerpos actuantes (por y/o a pesar de todo guión ficcionalizante) son momentos de fuerte lazo espectral.
- 24 Una observación, por último, con respecto a los cuerpos-testigo. En este caso, los componentes patémicos corporales (lágrimas, risa, rubor, sudor, cicatrices, etc.) guían la lectura de lo dicho verbalmente y apuestan a la transparencia a través de operaciones de ostensión ("soy éste, aquí estoy") y de persuasión ("te hablo de verdad, te digo verdad") y así funcionan como verdaderos operadores de autenticidad. El anclaje verbal que privilegia componentes pasionales, al contar la propia experiencia "viviente" del periodista o del participante, refuerza una orientación de la interpretación en términos realistas (verosímilmente podrían haber sido así los eventos y esos espacios) o documentalizantes (son así/ fueron así), porque se trata, en definitiva, de la construcción de un lazo de contacto (por tanto, auténtico y autenticante).

4.2. La seducción de lo cotidiano

- 25 Si hablamos aquí de "seducción de lo cotidiano", ésta se vincula con los cuerpos y espacios auténticos y autenticantes que aparecen en los géneros de la información y las feintises televisivas como leves variaciones de un molde espectacular conocido. Los cuerpos de presentadores, conductores y entrevistados (mediáticos o no mediáticos) establecen entre sí o hacia el público relaciones corporales moduladas por la lógica del agrandar/ gustar/ seducir, reproduciendo la estereotipia comportamental que imponen las relaciones interpersonales de carácter público y no formal.
- 26 Las operaciones modales de los cuerpos son prioritariamente proyectadas a partir de las muestras de afecto (sonrisas, contacto corporal) y movimientos y heixis calculados, cuya tensitud se sostiene en los recorridos metonímicos de las miradas que se busca provocar.
- 27 Más allá de las imposiciones del discurso publicitario que obligan a la promoción de los artefactos de presentación de los personajes del medio, "el desfile" frente a cámara, "la vueltita" para mostrar los atributos de una mujer, la exhibición de los pectorales de un hombre se extiende también a los participantes o invitados de aquellas emisiones, en donde el tono distendido y familiar que los caracteriza lo permite.
- 28 En relación con las evoluciones de los cuerpos frente a cámara; es decir, lo que hacen según el formato del programa (según la repetición de un guión de entradas y salidas, secciones fijas, distribución de roles) los cuerpos en el estudio que modalizan la seducción, son soporte de operaciones estéticas en intersección con los géneros primarios de la conversación: chistes, saludos, piropos. Se trata de una suerte de "danza intercorporal" de empatía. Los metaenunciadores y participantes también pueden destinar a cámara este repertorio de guiños, sonrisas y besos.
- 29 Las operaciones de seducción decimos, reposan en operaciones estéticas de énfasis y sinécdoques particularizantes de los detalles de presentación de cada uno, según su propio estilo social. En reconocimiento, todo radicará en una cuestión de sintonía o no sintonía estilística con el conductor o la conductora y el universo estético convocado en el programa: "cuerpos conocidos" versus "cuerpos extraños/ censurables". Gran parte de los discursos en reconocimiento, que cuestionan estética o moralmente la televisión argentina actual, ponen en juego una sanción sobre las operaciones modales de los cuerpos impúdicos. Sin embargo, la televisión no hace más que poner en escena los lugares comunes de la fetichización de la mujer, -que, como tales, son anteriores a los textos televisivos-, y rendir cuenta de la extendida naturalización social del discurso prostituyente. ^[3]
- 30 Exhibición de algo viviente, los cuerpos actuantes satisfarán el deseo visual de los espectadores en la inmediatez y la eventualidad de sus evoluciones frente a cámara. No generan efectos de extrañamiento las modalidades que adopta la seducción corporal televisiva, que sigue los movimientos y gestos ritualizados de la interacción cara a cara o bien las convenciones estereotipadas de los géneros espectaculares convocados (desfile, retrato publicitario, exhibición de fisicoculturismo, performance de cabaret).

4.3. Mirada/ miradas sobre los cuerpos

- 31 Un complejo nudo de problemas supone abordar las operaciones iniciales desplegadas a partir del trabajo de las cámaras y la edición audiovisual, en tanto instauradores de unas miradas sobre los cuerpos y espacios cotidianos. En un primer y principal nivel, se trata de definir cuáles dimensiones son pertinentes para organizar el relevamiento de dichas operaciones; o más precisamente, qué criterios son los que definen su significación modal, teniendo en cuenta que, por una parte, en principio, constituyen un repertorio codificado que se puede encontrar en cualquier tipo de texto televisivo (ficcional o no ficcional); y por la otra, su profusión parece volver ilusoria su formalización.
- 32 Dos estrategias diferentes pueden seguirse para hacer el relevamiento de las

operaciones (y que, no obstante, resulten complementarias con posterioridad): o bien, considerar las maneras/ estilos representacionales (costumbrista, naturalista, "televisivo"; de autor/ productora/ canal o aquellos asociados a un tipo particular de programas); o bien, considerar las operaciones en función de los modos globales de organización textual (narrativo, argumentativo, descriptivo, etc.).

- 33 Cada una de estas elecciones supone dificultades y actualmente estamos lejos de haber alcanzado un conjunto cohesivo. Los que siguen componen, en trazo grueso y a título meramente ilustrativo, un conjunto no exhaustivo de procedimientos detectados.

4.3.1. En relación con estilos representacionales

- 34 Podemos identificar:

- la enumeración realista y/o costumbrista: los reportajes de tema social optan por una puesta en imágenes que hilvana motivos que tipifican los espacios, protagonistas o eventos. Por ejemplo, para barrio marginal o villa de emergencia: tomas de las calles de tierra, niños descalzos, basura; para inundación: toma aérea de campos bajo el agua, imágenes de perros sobre los techos, desplazamiento en canoas, colchones transportados sobre las cabezas;

- el detalle naturalista: en la misma clase de reportajes, la sinécdoque particularizante de una parte del cuerpo de quienes testimonian (uñas, arrugas, cicatrices, dientes cariados o faltantes) para su retratificación en términos de determinaciones étnicas o sociales;

- a falta de mejor nombre, la edición *típicamente televisiva*, con la que aludimos a la yuxtaposición de múltiples imágenes en movimiento vertiginoso, acopladas a la unidad de un tema musical: personas caminando en la calle, autos, detalle de los pies caminando, etc., que se repiten al son de un tango instrumental para construir *ciudad cosmopolita*; collage de momentos culminantes (breves segundos) de un reality game show como prólogo o síntesis final de una emisión.

4.3.2. En relación con la organización textual global

- 35 Podemos identificar:

- Narración: operaciones de edición que ponen en escena el cuerpo percibiente del periodista/ conductor como fuente de los desplazamientos espaciales y punto de vista desde el cual se disponen las acciones y las personas que se entrevista. Puede encontrarse una organización en torno a la mira, dominio de lo interno -la intensidad con que lo afectan los hechos y los demás-, por la cual, las experiencias dejan huellas visibles en sus cuerpos laboriosos, impactados, conmovidos, emocionados (hasta las lágrimas o el quiebre de la voz). En este caso, los periodistas se tornan *cuerpos participantes, involucrados* en las acciones que registran/ relatan. O bien, puede tratarse de una configuración en torno a la captación, el dominio extensional, encadenamiento de acciones menudas que mantiene el contacto por sumatoria de lugares visitados y personas que se ven y se dan a ver; construyéndose así los conductores, como *cuerpos paseantes*.

- Argumentación: alternancia en la mostración de los gestos de aquellos que participan en un debate o discusión: mientras uno de ellos habla, la edición prefiere tomar el rostro del otro que comenta/ toma distancia de lo dicho por él. Los planos cortos de detalles que identifican a los entrevistados pueden funcionar también argumentativamente y se comportan como *comentarios atemporales* (Bettetini 1984) que orientan la opinión sobre su rol, posición o identidad.

- 36 Éstas y otras operaciones indiciales de puesta en imágenes de cuerpos y espacios de lo cotidiano suponen siempre algún tipo de juego retórico: elipsis, acumulación,

contraste, metáfora, metonimia, sinécdoque. No obstante todas ellas son usadas repetidamente y así conforman el repertorio de convenciones televisivas de figuración. Como describe Soto ([2001] 2004):

"Esta convencionalidad hace que se asuma, sin reflexionar siquiera, la presuposición que la habilita y, mucho menos aún, nuestro grado de acuerdo con ella." (Soto [2001] 2004: 4)

- 37 Tal vez, podríamos plantear –y dicho esto de modo amplificado- que las operaciones estéticas presentes en la mirada/ miradas sobre los cuerpos y espacios televisados *se hace/n una/s* con la mirada/ miradas de los cuerpos y espacios en la vida cotidiana, y por ejemplo quizás aún, la "edición televisiva" que ejemplificábamos más arriba, resulta a la percepción social una variante de realismo.

5. A modo de cierre

- 38 Cuerpos extraños, cuerpos conocidos. La televisión no ficcional como *ventana- cristal* deja ver con su panóptico ojo, puede que fragmentaria, puede que de modo deformante o artificioso, la cotidianeidad corporal de una sociedad y un estado de la historia. La pantalla ofrece vínculos de identificación y extrañamiento con cuerpos, identidades y sujetos sociales, a partir de la mediatización de sus imágenes, y más acá o más allá del enrasamiento de diferencias que su flujo imprime a la percepción.
- 39 Más aún, esos cuerpos-otros se tornan familiares. La televisión nos ha habituado a toda una galería de travestis, políticos, pulposas, actores con trayectoria o sin ella, sufrientes y gozosos, comunes consumidores que apuestan por un premio, periodistas, conductores y conductoras, entrevistados por cuestiones públicas o privadas, arrepentidos o especuladores, comediantes, actores encarnando roles grotescos o dramáticos, conjuntos identificados, o comparsas anónimas de toda laya y condición: transeúntes, piqueteros, espectadores, hinchas, estudiantes, heridos, inundados, jubilados, luchadores, policías... y todos ellos, ostentando su sinceridad corporal frente a las circunstancias de las cámaras -o su actuación/ histrionismo verosimilante-, ya que la sinceridad es un efecto de sentido de los cuerpos y no un atributo esencial.
- 40 Conocidos por su insistencia televisiva, pareciera que lo extraño queda apenas reservado a la temporalidad de las imágenes que se desvanecen cuando apagamos los ojos televidentes. Quizás, cuando recorremos nuestra porción de universo referencial cotidiano, muchos de esos cuerpos exhibidos no habitan allí, ni siquiera los rozaremos en la calle alguna vez ni los escucharemos gritar ni tan siquiera podremos percibir cómo huelen. Sin embargo, por suerte, para abonar nuestra cuota de creencia de animales asociados, la televisión nos los trajo así tan vívidos y directamente, construyendo el espesor de nuestra temporalidad cotidiana.

Notas al pie

[1] Los "discursos veristas", según Jean- Pierre Esquenazi (1996), son aquellos que pretenden explícitamente decir la "verdad" de una cierta realidad material y cuyos enunciados reenvían deicticamente al universo de hechos que, dentro de una comunidad interpretativa dada, se consideran como *reales*.

[2] José Luis Fernández (1994) describe inicialmente cuatro diferentes usos posibles del teléfono en el medio radial. La televisión ha incorporado una variedad de interconexiones entre dispositivos, multiplicando las escenas enunciativas que pueden construirse.

[3] Desde una perspectiva feminista crítica, discurso prostituyente alude aquí a la producción discursiva social que naturaliza las relaciones de explotación sexual comercial (cuya existencia se sostiene en la demanda de cuerpos para la satisfacción sexual, y no en la oferta) a través de variados mecanismos, entre los que pueden enumerarse: la tematización de la prostitución como un trabajo; la caracterización de las mujeres prostituidas como *de vida fácil*, *de vida alegre*, *gatos*; etc.



Bibliografía

- Barthes, Roland** (1974) *Investigaciones retóricas I*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Bettetini, Gianfranco** (1984) *Tiempo de la expresión cinematográfica*. México: FCE.
- Carlón, Mario** (2004) *Sobre lo televisivo. Dispositivos, discursos y sujeto*. Buenos Aires: La Crujía.
- Esquenazi, Jean- Pierre** (1996) "Qu'est-ce qu'un discours 'vrai'? L'image 'vrai' aujourd'hui" en: *Champs Visuels, N° 2: Réalités de l'image. Images de la réalité (2)*. Paris: L'Harmattan.
- Fernández, José Luis** (1994) *Los lenguajes de la radio*. Buenos Aires: Atuel.
- Hamburger, Kate** (1996) *Logique des genres littéraires* Paris : Seuil.
- Jost, François (1997a) "El simulacro del mundo" en: *Versión, N° 7*. México: U.A.M.
- Jost, François** (1997b) "La promesse des genres" en: *Réseaux. Communication, technologie, société, N° 81*. Isy les Molinaux: CNRS.
- Parret, Herman** (1995) *De la semiótica a la estética. Enunciación, sensación, pasiones*. Buenos Aires: Edicial.
- Pierron, Marie- Jo** (1997) "Images du corps et corps de l'image au cinéma" en: *Champs Visuels, N° 7: Les images du corps* (Paris: L'Harmattan)
- Real Academia Española** (2001) *Diccionario de la lengua española*, 22ª ed. (URL: http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=poro) (fecha de consulta: junio de 2009)
- Steimberg, Oscar** (1993) "El pasaje a los medios de los géneros populares" en: *Semiótica de los medios masivos* (Buenos Aires: Atuel)
- Soto, Marita** ([2001] 2004) *Operaciones retóricas* (URL: [http:// www.semioticasteimberg.com.ar/contenido_autores/Operaciones%20retoricas.pdf](http://www.semioticasteimberg.com.ar/contenido_autores/Operaciones%20retoricas.pdf)) (Fecha de consulta: junio de 2009)
- Verón, Eliseo** (1987) "El cuerpo reencontrado" en: *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad* (Buenos Aires: Gedisa)
- Verón, Eliseo** (1983) "Il est là, je le vois, il me parle" en: *Communications, énonciation et cinéma, N° 38* (Paris: Seuil)



Autor/es

Graciela Varela es Profesora en Letras (UNNE) y doctoranda de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Se desempeña como docente e investigadora en las cátedras de Semiótica de los géneros contemporáneos I y Semiótica de los medios II de la carrera en Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales de la UBA.

varelagb@gmail.com

<http://www.revistafiguraciones.com.ar>

Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes

Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324



Realizar comentario

Comentario

Nombre y apellido

E-mail

Referencias personales (opcional)

Enviar