

## LA FICCIÓ DE LA TELEVISIÓ-REALITAT: Anàlisi semiòtica del docu-game com a relat

Laia Aubia de Higes

[laia.aubia@upf.edu](mailto:laia.aubia@upf.edu)

### RESUM

Aquest article proposa una anàlisi semionarrativa dels dos *docu-games* més significatius en la breu història del format a la televisió espanyola: *Gran Hermano* i *Operación Triunfo*. A més de constituir una aproximació original a l'objecte d'estudi, l'aplicació de la semiòtica estructural a l'anàlisi del text proposat pel *docu-game* permet posar al descobert els mecanismes ideològics i morals de la construcció ficcional d'un format generalment associat a l'arbitrarietat del real. El nostre estudi es proposa analitzar les estructures semionarratives que la nova hibridació introdueix i, més concretament, reflexionar al voltant del concepte de prova desenvolupat per Greimas, element substancial tant de l'esquema narratiu del conte com de l'estructura bàsica del gènere que ens ocupa (el concurs).

### PARAULES CLAU

*Docu-game*, Semiòtica narrativa, Prova, Model actancial, Model canònic narratiu, Programa narratiu

### ARTICLE

#### 1. El docu-game com a construcció ideològica

Una de les repercussions més clares i rentables de la nova onada de realitat que en els darrers cinc anys ha envaït les graelles de les televisions espanyoles s'ha produït en el gènere del concurs. Sota l'aparença de la transparència del que ells mateixos proclamen "la vida en directe", (1) els anomenats docu-games

introdueixen un element competitiu que dramatitza en clau emocional la vida quotidiana i articulen discursos determinats encaminats a construir realitats concretes i a transmetre valors socials particulars. Producte de la fusió dels mecanismes propis del gènere concurs amb l'enregistrament telenovel·lesc de les vides dels participants, els docu-games esdevenen un material d'inestimable valor per a l'estudi de les estratègies discursives implícitament ideològiques vehiculades per aquest tipus d'entreteniment televisiu. A tal efecte, la nostra intenció és sotmetre a un anàlisi semiològica dos dels exponents més representatius de la breu història del format dins l'àmbit espanyol: *Gran Hermano* i *Operación Triunfo*. L'objectiu de l'estudi és la detecció de les diferències fonamentals de fons existents entre dos programes sovint posats en el mateix sac, però amb massa freqüència desequilibradament criticats en relació al discurs ideològic i ètic transmès.

Diversos elements fan de la semiòtica estructural, i, més concretament de l'estudi semionarratiu, la metodologia més adequada per a la dissecció del discurs ideològic articulat per cadascun dels programes analitzats. En primer lloc, el fet de que el concurs basi el seu discurs en la prova com a acció central estructural lliga amb la centralitat del mateix concepte en l'esquema narratiu greimasian. (2) En segon lloc, el component narratiu introduït en aquesta nova hibridació formal evidencia l'existència d'un relat explícitament construït i, per tant, susceptible de ser semiòticament analitzat. Si a més a més, tenim en compte que el model del recorregut generatiu (3) s'inicia en el nivell més profund dels valors per arribar al més superficial de la manifestació, la idoneïtat de la metodologia triada es confirma no només per les característiques inherents del text (les primeres descrites), sinó també per la naturalesa funcional del mètode.

Si bé en els anomenats concursos de pregunta i resposta, l'existència d'un relat i, per tant, l'extracció d'un esquema narratiu, esdevé una tasca difícil, la nova variant del gènere revesteix la simplicitat de la prova amb els relats vivencials dels concursants. El relat macroestructural resultant de la suma dels microrelats vivencials constitueix en si mateix un gran esquema narratiu i, a la vegada, esdevé contenidor general de petites històries també reductibles a models canònics narratius.

La investigació exposada en aquest article es conforma en primer lloc d'una anàlisi general de l'esquema narratiu proposat per cada programa. En segon lloc, es procedeix a una anàlisi concreta dels conceptes de prova i missió, centrals en l'articulació de l'esquema canònic narratiu establert per Greimas. L'estudi de la situació, tractament i funcionalitat d'aquestes proves en cadascun dels concursos anirà seguit, finalment, d'un tercer grau d'anàlisi centrada en els programes narratius desenvolupats en cada un dels productes televisius analitzats.

## 2. Les normes del concurs

*Operación Triunfo* és una producció i idea pròpia de Gestmusic Endemol que s'estrena el 22 d'octubre del 2001 a La Primera de TVE. (4) L'objectiu del joc és el de representar RTVE al Festival d'Eurovisió. Setze candidats són seleccionats per passar tres mesos en una escola de cant i música plena de càmeres que enregistren tots els moviments durant les vint-i-quatre hores del dia. Cada setmana els és atorgada una peça musical que assagen durant sis dies i que acaben cantant a la gala dels dilluns, celebrada en un plató adjunt a l'edifici on viuen. Al final de la gala, un jurat format per professionals relacionats amb la indústria musical fa una avaluació de les actuacions i proposa quatre noms per abandonar l'Acadèmia la setmana següent. Els professors tenen el poder de salvar-ne un basant-se en les seves aptituds acadèmiques; i els mateixos concursants, en directe des del plató, decideixen, per suma de vots, la salvació d'un segon company. Els dos joves restants deixen a disposició del vot del públic la seva permanència o expulsió del programa. A través d'un resum diari (d'uns quaranta-cinc minuts), de les gales setmanals (de dues hores i mitja de durada, aproximadament) i d'un espai d'una hora en directe, des de l'Acadèmia, després de la gala, l'espectador pot observar com avança la formació dels concursants i com els menys votats són progressivament eliminats.

*Gran Hermano* és estrenat per Telecinco el 23 d'abril del 2000. Creació de John De Mol i la productora EndeMol, el format ja s'havia emès a Holanda i Alemanya sota el nom de *Big Brother* (5) i amb una repercussió social imprevisible. L'objectiu del concurs és la permanència durant tres mesos a l'interior de la casa en la qual, inicialment, hi viuran deu concursants. Càmeres instal·lades en totes les cambres enregistren els moviments dels habitants durant les vint-i-quatre hores del dia. L'últim concursant en abandonar la casa és proclamat guanyador i rep un substancial premi econòmic. Cada setmana els habitants decideixen (per vot secret/privat) les persones que optaran a abandonar la casa. El recompte de vots desemboca en l'emissió de dos noms que queden a disposició del públic fins la setmana següent, moment en què un dels dos nominats és elegit per abandonar l'habitable. El programa està basat en quatre elements: el caràcter bàsic de l'entorn en el qual conviuen, el sistema d'expulsions, les tasques setmanals encarregades pel "Big Brother" (la superació de les quals determina la compra setmanal), i l'anomenat *diary room* (aquí confessional), petita cambra insonoritzada en la qual els concursants poden expressar als psicòlegs i director del programa les seves pors, pensaments i frustracions.

El seguiment del concurs es duu a terme mitjançant un programa setmanal de dues hores i mitja en el qual es produeixen les nominacions o expulsions segons la setmana i un o dos resums diaris (al migdia sempre i només en les primeres edicions a la nit) de trenta minuts en els quals s'introdueixen fragments d'allò més rellevant succeït durant el dia.

### 3. El concepte de prova i l'esquema narratiu canònic

A partir de l'anàlisi de les trenta-una funcions establertes per Propp (6) en el seu model, Greimas estableix la iteració de tres proves que agrupen els conjunts de funcions i que configuren un model de caràcter abstracte i universal que l'autor bateja com a esquema narratiu canònic. Greimas proporciona una definició per a cadascuna de les tres proves detectades: (7)

- La prova qualificant correspon a l'adquisició de la competència, concretament, de les modalitats actualitzants del "saber fer" i/o del "poder fer". Des del punt de vista de la sintaxi narrativa de la superfície, la prova qualificant pot ser considerada com un programa narratiu d'ús en relació al programa narratiu de base (8) (la performància). (1979: 304)

- La prova decisiva correspon a la performància. Pressuposada per la prova glorificant, pressuposa ella mateixa la prova qualificant. Al nivell de la sintaxi narrativa de la superfície, la prova decisiva representa el programa narratiu de base que condueix a la conjunció del subjecte amb l'objecte de valor buscat. (1979:83)

- La prova glorificant se situa en la dimensió cognitiva i només apareix en el relat quan la prova decisiva ha estat efectuada sobre el mode del secret. És un entrecruament de l'acció cognitiva del subjecte i la sanció cognitiva del destinador. Així, el destinador final o judicador és aquell a qui el subjecte comunica la performància realitzada, i li sol·licita el reconeixement com a autor dels seus actes. (1979: 166-167)

El sosteniment de l'esquema narratiu en aquestes tres proves es tradueix en la corresponent divisió del relat en els seus tres episodis constitutius: la qualificació del subjecte, la realització del subjecte i l'assoliment dels objectius, i el reconeixement o sanció que atribueix els actes al seu autor i el constitueix en el seu ésser. Greimas afegeix, a més, un quart episodi previ que permet presentar la prova decisiva com a resultat d'un contracte: la manipulació o moment en què es determinen les condicions del relat. Les grans seqüències d'aquest model ideològic es converteixen, per tant, en: contracte, competència, actuació i sanció.

Greimas diferencia tres parells de categories actancials (subjecte-objecte, adjuvant-oponent, destinador-destinatari) que es distribueixen interrelacionades per a cada etapa de l'esquema: el contracte posa en relació el destinador amb el subjecte-destinatari, la competència posa en relació el subjecte amb l'objecte, l'actuació posa en relació el subjecte amb l'adjuvant i l'oponent en relació amb l'objecte de valor, i la sanció, finalment, posa en contacte el subjecte amb el destinador que juga, llavors, el paper de jutge.

#### 4. Anàlisi semionarrativa dels programes

- *L'esquema narratiu general*

Partint de la base que text i relat no tenen perquè ser conceptes homòlegs –un text pot incloure diversos relats, i un únic relat pot englobar diversos textos-, tant *GH* com *OT* poden ser considerats un hipertext configurat per una conjunció de microrelats. Entenent per història, la successió lògicocausal-temporal d'allò narrat i, per la trama, la particular successió que allò narrat presenta en cada relat; la funció dels microrelats al voltant dels quals s'estructuren els resums diaris és la d'inserir-se en una trama i configurar la història general del programa. En el cas de *Gran Hermano* els resums diaris subordinen la successió temporal a una artificiosa relació lògicocausal, obligada per la necessitat de dotar de sentit els diversos fragments que es munten en cada programa. A *Operación Triunfo*, en canvi, els resums fan, amb algunes excepcions molt puntuals, estrictes repassos cronològics del dia. Sigui o no a través de la subordinació del temps i l'espai, ambdós programes utilitzen la seva eina diària com a mecanisme essencialment dirigit a la construcció dels personatges, tercer pilar –el fonamental- de la narrativa de ficció. Tanmateix en aquest cas, la identitat i els atributs dels protagonistes no es configuren només a partir de les condicions establertes per la cadena, ni a través de les pròpies accions empreses en el transcurs del programa; sinó mitjançant rols auto atribuïts pels propis concursants manifestats de forma molt concreta i regular.

En els macrorelats tant de *Gran Hermano* com d'*Operación Triunfo*, el moment contractual correspon al pacte establert entre el programa i els participants, en el qual s'estableixen les regles i les pautes que regulen el concurs. La direcció del programa actua com a destinador i els subjectes que reben la missió, els destinataris, són els concursants. Tot i que l'adquisició de les competències presenta algunes diferències per a cadascun dels dos casos, existeix una base comuna: la selecció de l'individu per formar part del concurs li dóna directament una inicial competència de “poder fer” i teòricament (per un contracte firmat) del “deure”. Mentre que el “voler fer” es fa evident en el moment que el subjecte es presenta a les proves per optar a ser concursant, el “saber fer” i el desenvolupament del “poder fer” s'assoleixen (o es fan visibles) a mesura que avança el concurs.

En ambdós programes es planteja el desdoblament de l'acció o performància en dues fases diferents: la “nominació” de dos candidats, i la posterior expulsió d'un d'ells per decisió d'un espectador jutge que està, a la vegada, a l'abast de tots els adjuvants i oponents exteriors al propi programa, grans influents en l'evolució narrativa del concurs. Aquesta tercera dimensió de l'esquema narratiu canònic consolida i emfasitza definitivament la introducció de l'espectador empíric en el relat.

Així doncs, després d'una execució i competència solapades, la sanció positiva promesa és únicament rebuda pel guanyador. Ara bé, mentre que en el cas de *Gran Hermano*, reben premi econòmic primer,

segon i tercer finalistes; en el cas de *Operación Triunfo*, tot i que la gran sanció promesa és una i única, tant en la primera edició, com (pràcticament també) a la segona i a la tercera, tots els concursants reben petites sancions positives que fan de la participació en el concurs una sanció en si mateixa. (9)

- *La prova i la missió*

Tot i que la periodicitat temporal no és un criteri òptim per a la divisió del macrorelat del concurs en petits subrelats, és evident que, en el cas d'*Operación Triunfo*, es dibuixa com l'eina més còmoda i lògica. Cada setmana els concursants reben una missió per la qual han d'assolir un objecte de valor clar i concret: cantar i interpretar la cançó de la millor manera possible. Durant tota la setmana, el subjecte s'esforça a dur a terme la missió (performància) per realitzar, finalment, l'anomenada prova decisiva, per la qual es produeix la conjunció del subjecte amb l'objecte de valor buscat (la cançó). El seguiment detallat de l'evolució de la relació subjecte-objecte a través dels resums diaris dota la prova decisiva d'una importància crucial.

Després de la consecució de la prova decisiva, el jurat exerceix manifestament de sancionador. Una sanció positiva implica directament una nova petita missió que acostava el subjecte a la macromissió final. Una sanció negativa, pel contrari, situa el concursant destinatari en posició de perdre totes les competències que en un primer moment li havien estat atorgades. Tanmateix enunciativament, el programa emfatitza la voluntat de la sanció de no negar mai definitivament les competències del subjecte. A través de l'enunciació, es fa creure al destinatari i a l'espectador que el poder i el voler es mantenen vius en tot moment des de l'instant en què s'inicia el programa. Només el "saber fer" és la competència premiada en les microsancions setmanals.

Tot i que la figura del destinador coincideix normalment amb la de l'actant que atorga la sanció, en aquest cas és interessant veure com es desdobra la funció per motius evidents de simpatia amb l'espectador. El destinador, personificat en la figura de la directora de l'Acadèmia i la directora de càsting del concurs, és una persona propera als concursants i interessada en què tots i cada un d'ells assoleixin la missió. El jurat, en canvi, extern al món interior de l'escola i sense cap relació emotiva amb els concursants, assumeix un tipus d'autoritat oficial que concursants i públic perceben, per aquesta exterioritat, com a més objectiva i racional.

Veiem, per tant, com, segons l'esquema plantejat, la individualitat de la macromissió (guanyar el concurs i participar a Eurovisió) es dissol en les petites missions encarregades cada setmana. La responsabilitat individual de cadascun dels subjectes-herois en cada una de les missions respectives, fa desaparèixer

formalment la figura de l'oponent. Conseqüentment, tots els concursants esdevenen adjuvants col·lectius i les dificultats per a l'assoliment de la missió són només imposades per professors i jurats, com a molt, per les pròpies condicions físiques i personals del subjecte.

Gràcies a la potenciació exercida des dels microrelats setmanals tant a nivell d'enunciat com a nivell d'enunciació, la prova és situada, per tant, com a element central al llarg de tot el macrorelat. D'una banda, la prova qualificant es presenta com a una constant bàsica del programa; les classes diàries i l'assistència personalitzada dels professors fan de l'Acadèmia un espai constant d'atorgament de competències. En base a això, l'estructura del programa du a terme una repetició eterna de l'esquema canònic narratiu en la seva forma més simple (contracte - competència - actuació - sanció) i una emfasització extrema de les proves decisiva i glorificant (10) que acostua el relat proposat al del conte meravellós. Si sumem a aquesta potenciació bàsicament enunciativa, la constant adquisició de competències i la identificació creada en el públic per la condició aparent de normalitat dels herois, entenem per què les dues darreres proves, concentrades ambdues en la gala setmanal, cobren una emoció de cotes elevadíssimes.

Contràriament a la reproducció explícita i en la seva versió més simple de l'esquema canònic narratiu de *OT*, a *GH* l'articulació del relat no es duu a terme amb la mateixa constància i solidesa. Tot i que podem considerar les proves setmanals dutes a terme pels concursants com a microrelats derivats d'altres relats que es desprenen del tronc principal, la seva presència, en tant que no va encaminada d'una forma directa a la realització de la missió final del concurs, no té la força que li és adjudicada en el concurs musical. Tot i que, com en el cas de *OT*, les proves presenten una delimitació tant inicial com final i es realitzen independentment de les relacions entre els personatges que conformen l'estructura del text complet, hi ha diversos factors que resten pes a la seva funció.

En primer lloc, el caràcter de les micromissions genera una debilitat narrativa del concepte de prova. Malgrat que l'assoliment o no de la missió és plantejat per la direcció del programa com a fonamental, l'èxit o el fracàs impliquen una sanció econòmica que tan sols té una repercussió en les comoditats dels concursants. És a dir, el caràcter de supervivència (referent a la vida del concursant com a membre del concurs) de la missió plantejat per *OT*, esdevé només un caràcter de comoditat de vida en el cas de *GH*. En conseqüència, en aquest segon cas, la sanció "vital" no està subjecte a cap missió concreta que vagi més enllà de l'establiment de bones relacions amb la resta dels concursants.

En segon lloc, la inexistència de petites missions individuals en contrast amb l'evidència d'una macromissió de prova glorificant única, fa perdre la força de les missions encarregades a través de les

petites proves setmanals. Tot i que l'objecte de valor a assolir és clar per a cadascuna de les proves, la manca de repetició i regularitat (en el cas dels impulsos) els dona un caràcter lúdic i no vital.

La presentació del macrorelat és per tant clara i simple: la missió és la resistència dins la casa, les micromissions setmanals són la supervivència a les expulsions i la prova glorificant o sanció és l'expulsió/resistència final de/a la casa. Com hem apuntat, els petits microrelats que alimenten i impulsen el concurs es basen fonamentalment en les històries de relacions personals establertes entre els concursants. Tot i que l'adquisició de la competència es pot identificar formalment amb la progressiva superació de les proves setmanals i els anomenats impulsos que el programa proposa periòdicament, allò que determina successivament l'èxit o fracàs de la missió dels concursants és la imatge que d'ells es forma l'espectador. Si bé com dèiem les proves són introduïdes en el programa com a fonamentals per a la supervivència a l'interior de la casa, la seva funció real és el desencadenament de les tensions dramàtiques i discussions entre els concursants, l'emfasització dels rols simultanis d'adjuvant i oponent respecte a determinats subjectes participants (generada per la fusió relativa de les funcions de destinatari –concurant- i destinador –jutge o nominador-), i la formació, de cara al públic, jutge últim, de la imatge de cada concursant, eina fonamental per a la presa de decisió final.

La debilitat narrativa de la prova es corrobora quan hom s'adona que a través de la prova qualificant no s'adjudiquen competències concretes. L'única competència atorgada per assolir la missió (resistir a l'interior de la casa i guanyar el premi) és aquella assolida en el moment de la selecció per formar part del concurs. I tot i que les proves decisives i la prova glorificant són dotades de força narrativa, el mecanisme per fer-ho pertany més al nivell de l'enunciació que al de l'enunciat.

- *Programes narratius*

Tot i les modificacions progressives patides pel programa pel seu èxit insospitat, la premissa inicial de OT és llançar a la fama musical al concursant guanyador. Així doncs, ens trobem amb un programa narratiu en el qual el subjecte, concursant, vol aconseguir l'objecte, ser llançat en el món de la música (i no tant participar a Eurovisió, objecte de valor establert per la direcció del concurs, però percebut com a valor afegit tant pels concursants, com per l'audiència, com, en darrer terme, pel propi concurs). (11)

Malgrat que l'esquema de l'estructura narrativa bàsica és fonamentalment únic, el concurs ofereix tres possibilitats afegides que impliquen el desenvolupament de programes narratius d'ús diferents, tots ells (els tres) relacionats amb l'adquisició de competències a través de l'esforç.



Si observem els programes narratius d'ús que es desenvolupen per assolir qualsevol dels quatre objectes de valor que permeten al subjecte continuar en l'execució de la seva missió (Il·lustració 1), veiem com cadascun d'ells demana el desenvolupament d'unes determinades competències concretes, el discurs subjacent de les quals duu una càrrega moral i ètica afegida que, en el cas de *Gran Hermano* no ha estat tant treballada. La suma de tots aquests programes narratius d'ús pels quals, d'una manera o altra, pràcticament tots els concursants acaben passant, dibuixen un guanyador plenament competent i plantegen la sanció final no tant com un premi a la resistència, sinó com un reconeixement públic i glorificant tant de les competències prèvies com de les adquirides en el transcurs del concurs.

L'esquema de l'estructura narrativa bàsica de *Gran Hermano* contrasta, com veurem, per la seva simplicitat. El programa narratiu de base presenta un materialisme aparent que el programa base d'*OT* no dibuixa. Com podem observar a la Il·lustració 2, les competències requerides a *GH* per a l'obtenció del premi econòmic final (objectiu clàssic en qualsevol concurs) no presenten una especificitat, ni un esforç de treball determinat. L'aleatorietat de mitjans a través dels quals es poden assolir els objectes 3 i 4 és molt gran (aquí hem fet constar algunes possibilitats, però hi ha molts factors no controlables pel concursant que juguen a la seva contra) i desdibuixa uns programes narratius d'ús, que a causa d'aquesta poca concreció, carreguen un discurs moral i ètic per molts qualificat com a poc elogiable.

En efecte, com es pot observar, les proves setmanals no apareixen en cap dels programes narratius d'ús presentats i, per tant, l'únic esforç físic i material requerit en el concurs (a través d'aquestes proves) no troba una traducció directa en l'objecte de valor final a aconseguir. El missatge transmès, per tant, no és mai d'esforç personal i dedicació, sinó que avança en una direcció aparentment molt més irracional i emotiva, possible clau de la no caducitat de l'èxit del programa.

## **5. Construcció narrativa i percepció pública**

Com hem pogut observar, tot i que els dos programes analitzats, com a concursos que són, presenten la prova com a fonamental en el relat plantejat, les diferències observades tant en l'enfocament del concepte en qüestió, com en els programes narratius que els configuren, els allunyen molt més del que en un principi podríem pensar.

Des de la crítica especialitzada fins al mateix públic, sempre s'ha percebut *OT* com un producte molt més elaborat i moralment més correcte que *GH*. L'anàlisi duta a terme en aquestes pàgines delata alguns dels motius que alimenten aquesta corrent d'opinió i en matisa algunes sentències.

Des d'un principi hem optat per aplicar la semàntica estructural (la semiòtica narrativa) en l'anàlisi dels dos concursos. Aquesta decisió inicial implica per tant una associació de base entre el gènere del concurs i l'esquema del relat proposat des de la semiologia. Malgrat que sense tot el revestiment que aquests programes presenten a nivell d'històries vitals reals (element característic de l'anomenada televisió-realitat), també haguéssim pogut aplicar el model en qüestió per l'anàlisi del relat proposat, l'enregistrament i construcció de la vida dels personatges participants durant tots els dies de la seva estada a l'interior de l'edifici en qüestió fa que l'aplicació de l'esquema de Greimas, entès pel mateix autor com a estructura corresponent al "sentit de vida", (12) sigui ideal per l'estudi del model de conducta que cadascun dels concursos proposa. I és precisament a través de l'anàlisi del relat de cada programa, a partir de l'esquema semionarratiu en el qual la prova és un element important (com en el concurs), i mitjançant l'estudi de les principals diferències observades, que es pot intentar dibuixar el model de vida plantejat des de les estratègies discursives articulades per cadascun dels concursos.

Les diferències fonamentals constatades són diverses. Malgrat que l'anàlisi duta a terme evidencia una construcció moral concreta per a cadascun dels programes, el valor fonamental dels resultats resideix en el fet que, d'alguna manera, proporcionen explicacions (que no justificacions) a la percepció pública qualitativa que, al marge de la validesa objectiva de la construcció y de l'èxit quantitatiu d'audiència obtingut (l'anàlisi del qual requereix la consideració de moltes altres variables), han tingut els dos espais. De forma sistemàtica les podem resumir en tres:

1. El grau d'emfasització de la prova com a concepte narratiu. La prova i la dificultat per superar-la són essencials en la definició i l'èxit posterior d'un concurs. Si, a més a més, s'emmarca en un context més general (la "vida", enregistrada constantment per les càmeres) la prova es presenta, a l'interior i, per extensió, a l'exterior del concurs, com a mecanisme per assolir l'èxit professional i personal. Mentre que a *OT*, s'ha presentat la prova com a central i determinant de la supervivència dins el concurs, a *GH*, la prova, en el sentit més clàssic i explícitament plantejat pel mateix programa (com a "prova setmanal"), és un mecanisme secundari. El triomf no hi està subjecte.

2. El grau de potenciació de l'adquisició de competències com a clau per assolir la missió encarregada. La reflexió es deriva o és paral·lela a la de la prova. A *OT* l'adquisició de competències no només és constant, sinó que es presenta de forma progressiva i es determina com a condició fonamental (a nivell d'enunciació sobretot) per a la continuació en la persecució de l'objecte de valor final. A *GH*, en canvi, la competència dóna pas a la possibilitat. Tot i que en realitat, són necessàries diverses competències per

assolir l'objecte final i acomplir la missió, el programa no les presenta explícitament i el públic no les valora com a criteris de decisió a l'hora d'eliminar el concursant.

3. La simplicitat i claredat en la construcció del relat segons l'esquema canònic narratiu proposat per Greimas. Si en el conte meravellós l'esquema narratiu canònic es fa sempre present i, probablement, és el que fa el relat perdurable en el temps, en el concurs el procés es reproduïx. A *OT*, setmana a setmana, l'esquema (pràcticament despulat d'artificis) es repeteix de forma individualitzada. Les modificacions dutes a terme en algunes de les edicions successives de *GH* en relació a la potenciació de les proves setmanals i a la subjecció de les condicions de vida bàsica a la superació de tals obstacles, evidència d'alguna manera el reconeixement de la importància demostrada de l'existència d'un esquema narratiu clàssic, simple i repetitiu.

Si bé és cert que aquestes són les diferències fonamentals que l'anàlisi semionarrativa dels programes ha fet sorgir, no podem concloure la nostra aportació sense la constatació de la part no analitzada (i sí contemplada en el recorregut generatiu del que forma part el nivell semionarratiu): les característiques diferencials dels respectius concursos han de ser filtrades pel dispositiu de l'enunciació.

Com hem apuntat en alguns punts de l'estudi present, l'enunciació que presenta l'esquema narratiu de la manera que ho fa, té un paper decisiu en la construcció del concepte de prova i del de competència adquirida. L'emfasització de la necessitat d'esforç i dedicació del subjecte per assolir la missió fixada que es produeix a *OT*, i gràcies a la qual la percepció pública del discurs moral és positiva, es desprèn tant de la construcció narrativa de fons com de la insistència enunciativa centrada només en aspectes de la manifestació molt determinats. Quan, com en el cas d'*OT*, es produeix la conjunció del plantejament semionarratiu amb el de tots els nivells superiors fins a arribar al de la manifestació (i per això cal una anàlisi dels diversos nivells textuais determinats pel model del recorregut generatiu), el discurs ètic transmès resulta compacte, sòlid i inqüestionable, i la percepció pública, com a conseqüència, notablement controlada.

## NOTES

(1) Mercedes Milá, conductora en totes les edicions de *Gran Hermano* excepte una (en la que el conductor va ser Pepe Navarro), comença el programa setmanal amb la frase: "*Bienvenidos a la vida en directo*".

(2) El concepte d'esquema canònic narratiu és creat pel lingüista francès Algirdas Julien Greimas per definir l'estructura narrativa universal i abstracta de qualsevol relat. Greimas i Courtès (1979) citen textualment: "L'esquema narratiu constitueix una espècie de marc formal en el que s'inscriu el 'sentit de la vida' amb les seves tres instàncies essencials: la qualificació del subjecte, que l'introdueix a la vida; la seva 'realització' per quelcom que 'fa'; i finalment, la sanció –a la vegada retribució i reconeixement- que és l'única que garantitza el sentit dels seus actes i l'instaura com a subjecte segons l'ésser" (Greimas i Courtès, 1979: 245).

(3) L'anomenat recorregut generatiu defineix l'ascens des del nivell més profund del text (el model "constitucional" del quadrat semiòtic) fins a la seva manifestació. La teoria greimasiana diferencia tres camps autònoms: les estructures semionarratives profundes i de superfície, les estructures discursives i les estructures textuais. Convé apuntar que les estructures textuais no constitueixen encara les estructures lingüístiques de superfície que correspondrien a la manifestació.

(4) El share històric obtingut en la primera edició (amb una mitjana del 44,2%) ha anat disminuint en les dues edicions que l'han succeït. Actualment el programa ja no està en antena.

(5) A 1984, George Orwell descriu una societat totalitària, en la qual el govern, anomenat "The Party" durant tota la novel·la, i personificat en la figura del seu líder, l'anomenat "Big Brother" (gran germà), executa un control absolut de la població. Cartells penjats per tot arreu amb el lema "Big Brother is watching you" i pantalles de televisió eternament enceses emetent propaganda sobre programes governamentals són el paisatge de fons d'una societat antiutòpica d'un hipotètic futur no massa llunyà (la novel·la es va publicar el 1949 profetitzant el món 35 anys després).

(6) PROPP, V. *Morfología del cuento*. 8a ed. Madrid: Fundamentos, 1992. Aquesta edició inclou també, a continuació de l'obra en qüestió, *Las transformaciones de los cuentos maravillosos* de Vladimir Propp i *El estudio estructural y tipológico del cuento* de E. Méléntinski. A partir de l'estudi de la morfologia del conte popular rus, Propp determina la constància de les funcions dels personatges (la seva acció definida des del punt de vista de la seva significació en el desenvolupament de la intriga). El nombre de funcions és limitat, la successió és sempre idèntica i tots tenen en general el mateix tipus d'estructura. Propp denomina **funció** al valor simbòlic de les accions. Les 31 funcions establertes són: l'allunyament, la prohibició, la transgressió, l'interrogatori, la informació, l'engany, la complicitat, la malifeta, la carència, la mediació, el principi de l'acció contrària, la partida, la primera funció del donant, la reacció de l'heroi, la recepció de l'objecte màgic, el desplaçament, el combat, la victòria, la reparació, la tornada, la persecució,

el socors, la tornada d'incògnit, les pretensions enganyoses, la tasca difícil, la tasca acomplerta, el reconeixement, el descobriment, la transfiguració, el càstig i el matrimoni.

(7) Tot i que aquí ens hem servit de la traducció espanyola del 1982 *Semiotica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, la referència de l'obra original és GREIMAS, A.J.; COURTES, J. *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1979. I v.

(8) El programa narratiu (PN) és l'estructura sintàctica elemental que anima el paradigma actancial, és a dir, la relació entre el subjecte i l'objecte. El PN articula dos enunciats de base: els enunciats d'estat i els enunciats d'acció. El relat mínim, com dèiem al principi del treball, descansa en la transformació d'un estat de coses per la privació o l'adquisició que resulta d'un predicat d'acció. El PN designa, llavors, l'operació sintàctica elemental que garantitza la transformació d'un enunciat d'estat a un altre enunciat d'estat amb la mediació d'un enunciat d'acció. Aquest enunciat d'acció pot esdevenir a la vegada un programa narratiu d'ús, és a dir, un programa narratiu de caràcter instrumental desenvolupat per assolir el programa narratiu fonamental o de base.

(9) El premi inicialment establert de carrera discogràfica per als tres primers concursants, més participació a Eurovisió per al guanyador absolut, es va ampliar fins a l'adjudicació d'una discogràfica per a tots els concursants de la primera edició, per a la major part dels de la segona (amb una prova prèvia de ventes d'un EP editat per Vale Music, la discogràfica oficial del concurs) i per a molts dels participants de la tercera.

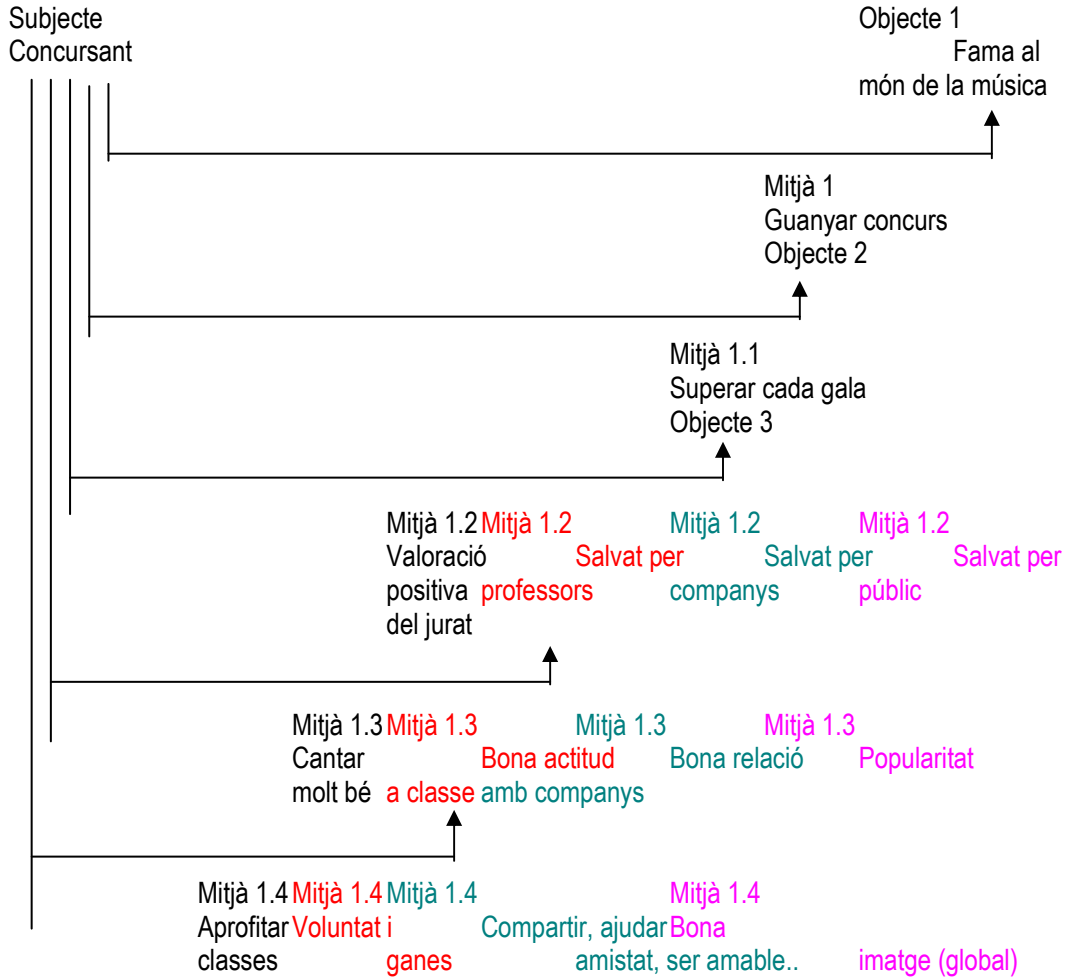
(10) En aquest cas, parlem de prova glorificant sense la necessitat que la prova decisiva sigui duta a terme sota el mode del secret (com afirmen Greimas i Courtes, 1979), i l'entendem simplement com a consecució de l'atorgament de la sanció al guanyador.

(11) Fins i tot l'estructura del programa es va debilitar en el darrer tram, programàticament plantejat com un afegit.

(12) Veure la nota 2.

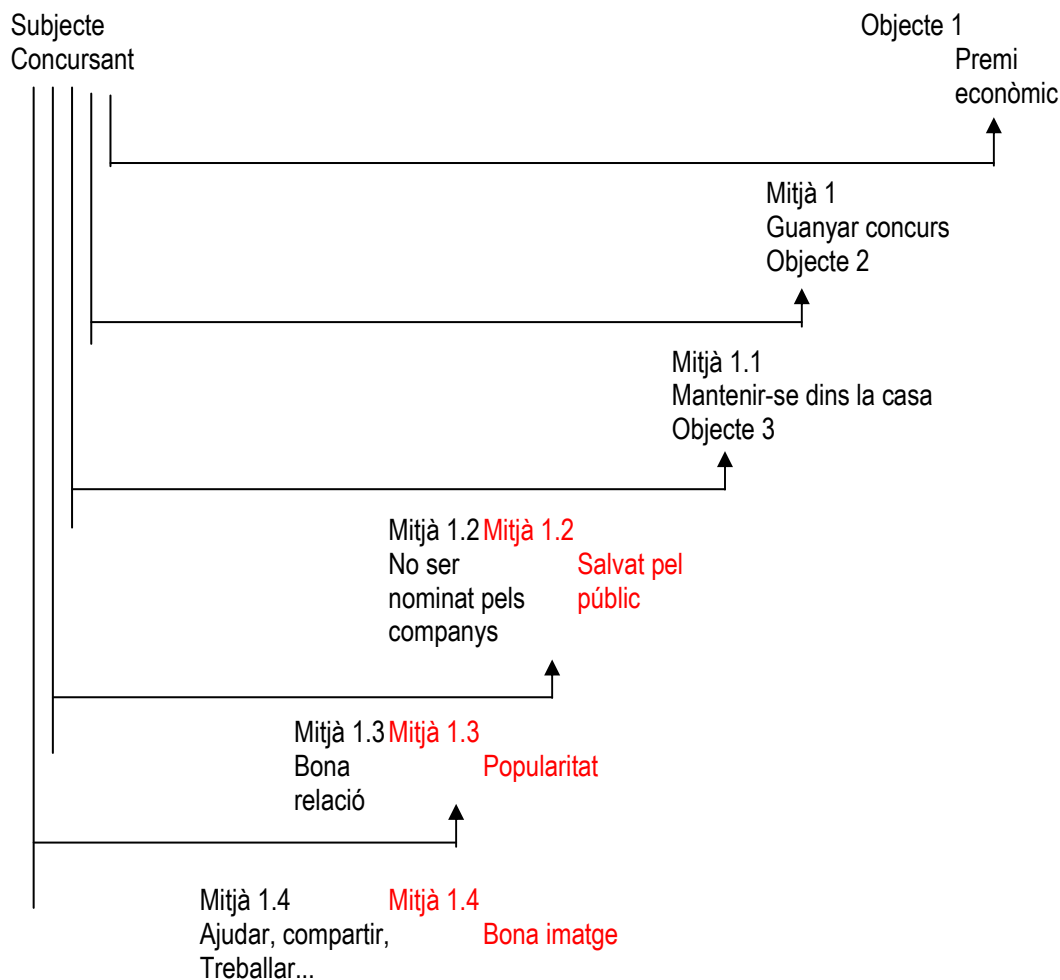
## IL·LUSTRACIONS

### II·Il·lustració 1. Programes narratius desenvolupats a Operación Triunfo



Font: elaboració pròpia

## II Il·lustració 2. Programes narratius desenvolupats a Gran Hermano



Font: elaboració pròpia

## BIBLIOGRAFIA

BERTRAND, D. *Précis de sémiotique littéraire* [En línia]. Paris: Nathan, 2000.

<[www.geocities.com/semiotico/bertrand1html](http://www.geocities.com/semiotico/bertrand1html)> [Consulta: juliol 2003]

GREIMAS, A.J. *Semántica estructural*. 1a ed. 3a reimpr. Madrid: Gredos, 1987.

ISBN 84-249-1179-2.

GREIMAS, A.J.; COURTES, J. *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. 1a ed. 1a reimpr. Madrid: Gredos, 1982.

ISBN 84-249-0851-1

LACALLE, C. *El Espectador televisivo*. 1a ed. Barcelona: Ed. Gedisa, 2001.

ISBN 84-7432-803-9

PROPP, V. *Morfología del cuento*. 8a ed. Madrid: Fundamentos, 1992.

ISBN 84-245-0004-0

SERRANO, E. "El Concepto de prueba en la semiótica greimasiana: examen crítico". *Poligramas* (1993), núm. 11.

**Laia Aubia de Higes**, llicenciada en Comunicació Audiovisual per la Universitat Pompeu Fabra, està cursant el doctorat en Comunicació Social impartit a la mateixa Universitat. Actualment és becària d'investigació (FPU) al Departament de Periodisme i de Comunicació Audiovisual i ofereix suport a la docència de les assignatures Estructura de la Comunicació Social i Polítiques de Comunicació, de primer i tercer curs de la llicenciatura en Comunicació Audiovisual. Com a membre del grup UNICA (Unitat d'Investigació en Comunicació Audiovisual), ha participat en diversos projectes d'investigació relacionats amb la construcció de la realitat social feta des dels mitjans de comunicació. Actualment col·labora en un estudi sobre l'agenda electoral mediàtica de les eleccions catalanes del 2003 i en una investigació sobre la publicitat institucional a Espanya finançada pel Ministeri de Ciència i Tecnologia. La seva línia d'investigació actual és la de la construcció mediàtica (principalment televisiva) dels líders polítics.