

## 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

ir

## 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]

## La espontaneidad en el discurso televisivo. Una comparación entre *Vecinos* y el *reality show*

Hernán Brignardello



abstract  
texto integral  
notas al pie  
autor  
bibliografía  
comentarios

**Abstract**

El presente artículo es una versión resumida de un trabajo mayor en el que se da cuenta del modo en que un programa televisivo, *Vecinos*, asume la representación de la vida cotidiana. Aquí nos centraremos fundamentalmente en la comparación entre *Vecinos* y el *reality show Gran Hermano* a partir de un concepto clave: enunciación de espontaneidad, para determinar el modo en que el posicionamiento enunciativo y las formas en que el dispositivo se representa a sí mismo impactan sobre la puesta en escena de la cotidianidad.

**Palabras clave**

televisión- semiótica-vida cotidiana- espontaneidad-figuraciones

**Abstract en inglés****Spontaneity in television's discourses**

A comparison between *Vecinos* and *Reality Shows*

This article is a short version of a broader analysis in which we described how television program *Vecinos* approaches to the representation of everyday's life. In the present work we make a comparison between *Vecinos* and reality show *Big Brother*, using the main concept of spontaneity's enunciation in order to define the impact of the enunciative positioning and dispositive representation in the *mise-en-scene* of everyday's life.

## Palabras clave

television-semiotic-everyday's life -spontaneity

## Texto integral

### 1. Cotidianeidad, dispositivo y espontaneidad

- 1 ¿Cuáles son las formas en que un discurso televisivo puede abordar la representación de lo cotidiano? ¿Y cómo impacta el posicionamiento del dispositivo en la manera en que esa misma representación toma cuerpo? La intención de este artículo es realizar una confrontación entre *Vecinos*, un programa emitido durante los años 2006 y 2007 por el canal público de la Ciudad de Buenos Aires, *Ciudad Abierta* y el formato habitual del *reality show*, fundamentalmente a partir de un concepto que recuperamos de Petris (2006): la enunciación de espontaneidad. *Vecinos* se presenta a sí mismo como "Una ficción sin actores", y desarrolla en cada uno de sus episodios una breve historia basada en hechos reales, filmada fuera de los estudios de televisión y cuyos protagonistas son los propios vecinos que fueron artífices de los sucesos. Así, haciéndose cargo de la difuminación y la hibridez que caracterizan al discurso televisivo contemporáneo, *Vecinos* nos permite reflexionar sobre las formas en que la cotidianeidad puede ser abordada desde la producción audiovisual. Con respecto al *reality show* consideramos que, en los últimos años, ha sido el formato que ha intentado apropiarse con más fuerza de las representaciones televisivas de lo cotidiano. Los discursos televisivos sufrieron una notable metamorfosis en las últimas décadas que los llevó a incluir dentro de su seno nuevos temas y motivos, y que comienza a tornarse más visible a fines de los '90. El formato de las cámaras ocultas, en el que un ciudadano desprevenido es filmado por sorpresa mientras se le realiza algún tipo de broma o burla, tuvo especial presencia en Argentina en la última década del siglo XX, y su popularidad se presenta como un antecedente inmediato en la inclusión de la vida cotidiana de individuos ignotos dentro de los discursos audiovisuales. Los *talks shows*, protagonizados por personajes que no aparecen representados como actores profesionales ni figuras mediáticas, sino que son asimilables a lo que Cingolani (2006) calificó como *actantes-P*<sup>[1]</sup>, también ponen en escena conflictos y acontecimientos relativos a la vida de todos los días. Pero fue con la irrupción de los *reality shows* y de su nave insignia *Gran Hermano* que la representación de lo cotidiano en la pantalla chica tomó aún mayor consideración.
- 2 Sin embargo, no debemos olvidar que la presencia en pantalla del *actante-P* no es precisamente un hecho novedoso, ya que los programas televisivos con participación de personajes no mediáticos tienen varias décadas de vida. De todos modos, creemos que surgen fenómenos novedosos en los formatos contemporáneos, fundamentalmente a partir del acceso de nuevos temas y motivos en la estructuración de sus relatos. En los concursos televisivos tradicionales el *actante-P* irrumpe en el discurso institucional del medio para cumplir el rol del héroe, y el relato sigue constituyéndose en gran medida de acuerdo a pautas que se remiten a componentes netamente televisivos. La institución televisiva es el *amo y señor* de esa discursividad, es el espacio que brinda al *actor externo* la posibilidad de irrumpir dentro de sus límites, siempre y cuando respete sus reglas y, una vez finalizado el programa, vuelva a su ámbito de pertenencia. Pero en ciertas narratividades televisivas contemporáneas como el mencionado *reality show*, al ingreso del *actante-P* como figura representacional debe sumarse la irrupción de lo cotidiano como eje primordial de lo narrativo. Aquí la lógica del concurso televisivo se modifica dando acceso a nuevos componentes: ya no se trata simplemente de un discurso que deja ingresar al *actante-P* para articularlo dentro de sus límites. La narración se expande e incluye dentro la lógica del concurso la representación de la vida diaria del participante. Pero lo esencial es que el discurso deja de ser ese ámbito cerrado en el cual el personaje extra-mediático irrumpe temporalmente en busca de fama o dinero: ahora el propio concurso se amplía, hasta pretender reemplazar a la vida diaria por su puesta en escena televisiva.

- 3 Uno de los rasgos distintivos más notables del *reality show* es el peso que obtiene en la estructuración del discurso televisivo lo que Petris (2006) denomina *enunciación de espontaneidad*. Esto no sólo implica la presencia en pantalla de *actantes-P*, sino también la puesta en discurso de áreas comúnmente reservadas al ámbito de lo privado, que hacen su emergencia en el texto televisivo contraponiéndose (al menos en apariencia) a la estructura usual del relato televisivo. La *enunciación de espontaneidad* es entendida por nosotros como un efecto de sentido de ciertos discursos que, si bien tiene especial peso en aquellos formatos en los cuales toma protagonismo el *actante-P*, existe desde la aparición de la televisión. Pero mientras hasta hace algunas décadas podía rastrearse como un elemento que se colaba casi raudamente en el marco de algunos discursos audiovisuales, hoy existen formatos que parecen perseguir la constitución de este efecto de sentido como uno de sus objetivos centrales.
- 4 Petris asegura que los discursos televisivos que logran construir una *enunciación de espontaneidad* tienen la capacidad de erigir un nuevo tipo de espacio, al que denomina "protoespacio televisivo". Éste no debe ser entendido en términos estrictamente físicos, sino que se define más bien a partir de la forma en que presenta al espectador sus reglas de sociabilidad y visibilidad. Se trata de un área con características inéditas, diferente de los tradicionales "espacio de lo público" y "espacio de lo privado". Si bien el protoespacio televisivo implica una *territorialidad física* en la que se desarrollan las acciones, lo que nos interesa aquí es qué sucede cuando se funden dos ámbitos que tradicionalmente estuvieron separados en cuanto a sus posibilidades de socialización. Si un área que históricamente se ha mantenido en la privacidad (por ejemplo, la vida cotidiana de los habitantes de una casa) es mediatizada, el espacio físico en el que interactúan los actores no es público, al menos en un sentido absoluto (en tanto su acceso es regulado por las reglas del medio). Pero tampoco puede decirse que sea privado, ya que se trata de un espacio mediatizado. Este peculiar encuentro del medio con lo privado es lo que genera el surgimiento del *protoespacio televisivo*, que debe ser pensado como un efecto de sentido, lo cual quiere decir que se trata de un fenómeno que se da sólo en el ámbito de la recepción.
- 5 La constitución híbrida del protoespacio televisivo tiende a complejizar el carácter representacional del discurso audiovisual. Por un lado, Petris asegura que "el protoespacio televisivo no es ficción porque no existe representación de una historia (...) Su enunciación es de espontaneidad, y la espontaneidad no es representación" (2006). Y por otra parte tampoco se erige ante el espectador como la "realidad", ya que en él se escapa tanto al rol habitual del *actante-P* (para quien estar ante las cámaras de TV es una situación excepcional) como a la función tradicional del dispositivo televisivo (que no suele construir una *enunciación de espontaneidad* sino que se estructura como una maquinaria dramática). Sucede que este protoespacio, en tanto es un efecto de sentido, no tiene entidad previa a la puesta en discurso. Sólo existe en tanto es mediatizado, por lo tanto no puede ubicárselo como representación de algo *extra-televisivo*. Pero tampoco es posible describirlo como un área construida sólo discursivamente, ya que implica la puesta en escena de elementos preexistentes, pero cuyo estatuto se modifica drásticamente al ser mediatizados. Desde el punto de vista narrativo, la irrupción de la *enunciación de espontaneidad* supone una ruptura de la estructura clásica del relato, actuando en una modalidad que puede definirse, en términos barthesianos, como catalítica. La catálisis actúa retardando la consecución del relato, alejándolo momentáneamente de sus dimensiones nucleares, y beneficia de este modo la constitución de un *efecto de realidad*.
- 6 Por supuesto que no podemos olvidar que los *reality shows* al estilo de *Gran Hermano* conservan en su estructura macro la lógica narrativa del concurso. Los concursantes compiten por alzarse con un premio, y para eso deben atravesar por diversas *peripecias* (el propio encierro televisado en una casa con desconocidos puede pensarse como el máximo desafío). El discurso también apela desde la enunciación a la lógica de la participación: serán los propios televidentes quienes, con su voto, elijan al ganador final del concurso. *Gran Hermano* no se resiste a ser encasillado dentro de la estructura clásica del relato tal como ha sido descrita por Todorov (1978); sigue una curva narrativa que se desarrolla *in-crescendo* hasta su resolución final. Pero presenta además una gran complejidad narrativa, ya que implica el surgimiento en su seno de múltiples micro-relatos que se agrupan dentro de la estructura contenedora del concurso. Estas narraciones múltiples, que pueden pensarse como subsidiarias respecto al relato principal, suelen ser sin embargo el eje central de cada una de las emisiones. Y gran parte de su componente temático fundamental está conformado por la representación de lo cotidiano, ya que se nutren de los sucesos que surgen en la convivencia diaria entre los participantes del programa. La multiplicidad de relatos hace que, al fin de cuentas, lo que aparentaría ser el núcleo central (las distintas acciones de los participantes en pos de ganar el concurso) ocupe una posición secundaria. Es en estos micro-relatos donde se encuentra el factor diferencial

de cada *reality show*. Todos los programas de este tipo son similares en su estructura macro: ponen en situación a una serie de *actantes-P* que pugnan por ser los ganadores, ya sea mostrando ciertas habilidades o simplemente sobrellevando la convivencia en una casa. Y es en estos micro-relatos incluidos en el formato macro que se dan los movimientos y las particularidades; allí es donde surge la *enunciación de espontaneidad*, y donde se pueden rastrear las huellas de una representación de lo cotidiano.

- 7 La propia idea de cotidianidad es un marco general que impregna estos micro-relatos. No hay que olvidar que *Gran Hermano* se enuncia a sí mismo como "la vida misma", y si bien "la vida misma" es pasible de ser interpretada como un relato a partir de las conceptualizaciones de Parret (1995), no es bajo ningún punto de vista una narración televisiva. Es por eso que aparecen en escena situaciones que escapan a la lógica dramática tradicional pero que, en su conjunto, ayudan a construir un efecto de sentido global que tiene que ver con una representación de lo cotidiano. Pero debemos preguntarnos cuál es el estatuto de esta supuesta cotidianidad. ¿Es posible considerarla como tal al tratarse de un fenómeno mediático? Si bien hay un conjunto de actividades habituales y repetitivas que son puestas en escena, su propia naturaleza cambia por el hecho de estar insertas en un discurso audiovisual. Aquí se ve claramente el estatuto aparentemente contradictorio del protoespacio televisivo al que hacíamos referencia previamente: no podemos ubicarlo con exactitud dentro de lo público ni de lo privado, como tampoco dentro de lo excepcional o de lo habitual. Al mismo tiempo surge otro interrogante: ¿puede suspenderse por completo lo cotidiano? ¿es posible desactivarlo como categoría rectora por el sólo hecho de estar inmersos en el marco de una situación excepcional? O, por el contrario, ¿debemos suponer que es una categoría que siempre está operando como marco de sentido, cargando de significación a ciertas actividades diarias del sujeto, aún en el más excepcional de los contextos? Si bien se trata de preguntas demasiado complejas para intentar desentrañarlas dentro del marco de este trabajo, creemos en principio que no podemos pensar lo cotidiano y lo *excepcional* como dos ámbitos contrapuestos. Son el fruto de operaciones de sentido que se retroalimentan y se dan significación mutuamente: uno no podría existir sin la presencia del otro.

## 2. Otra ficción sin actores

- 8 *Vecinos* se enmarca claramente dentro del tipo de discurso televisivo que hace de la puesta en escena de un *actante-P* uno de los ejes fundamentales del relato. Pero lo hace a partir de modalidades que lo transforman en un producto sumamente peculiar. Si elaboramos una comparación respecto al formato del *reality show* que describíamos en el apartado anterior, hay varias características primarias que lo diferencian fuertemente. Mientras los *reality show* del tipo *Gran Hermano* se desarrollan a partir de una transmisión en vivo y en locaciones especialmente producidas para el programa, *Vecinos* es un programa grabado, sometido a las reglas de la post-producción, y que no es realizado en estudios de televisión sino en la vivienda o el lugar de trabajo de los protagonistas<sup>[2]</sup>. Por otra parte, *Vecinos* no se encuentra, a diferencia de los *realities*, dentro de la categoría del concurso televisivo: se presenta explícitamente como una ficción, en la que los *actantes-P* que aparecen en pantalla no persiguen ningún tipo de galardón, sino que ponen en escena una breve historia referida a la vida cotidiana del protagonista.
- 9 La *enunciación de espontaneidad* a la que hicimos mención más arriba relaciona más con el dispositivo televisivo del directo que con las transmisiones grabadas. Sería dificultoso que un efecto de sentido que rompe las reglas habituales de la narración televisiva pudiera darse en un programa que no es transmitido en vivo. Sostendremos entonces que la *enunciación de espontaneidad* no hace su aparición en *Vecinos*, y que por consiguiente no se erige como elemento articulador del discurso tal como sucede en *Gran Hermano*. Podemos afirmar que hay casos en los cuales las operaciones enunciativas se acercan a un estatuto de lo espontáneo, principalmente en el cierre de cada episodio, donde se ve al protagonista narrando telefónicamente los pormenores de la grabación. Pero la espontaneidad como posible efecto de sentido ya ha sido previamente desarticulada por la aceptación del estatuto de ficción y por la multiplicidad de recursos que buscan poner en evidencia el accionar del dispositivo.
- 10 En el caso del *reality show* nos encontramos frente a una elección representacional en la que el propio discurso da lugar al surgimiento de un nuevo tipo de espacio –el *protoespacio televisivo*– con características particulares que no traspasarían las fronteras discursivas que le dan nacimiento. Por contraposición, el estatuto representacional de *Vecinos* es más cercano al de una narración clásica de ficción. En

este sentido debemos recordar que Petris (2006) establece tres modalidades a partir de las cuales se da la relación entre los espacios físicos y los medios: un espacio físico anterior al discurso que es referido por el mismo, un espacio construido sólo discursivamente, y un espacio al que denomina "espacio-discurso", que se construye únicamente en el momento de la mediatización y que es, según el autor, el espacio del *talk show* y el *reality show*. El *protoespacio televisivo*, área donde puede hacer su aparición la llamada *enunciación de espontaneidad*, se ubica dentro del rango de los espacios-discurso. Un espacio físico como el retratado en *Vecinos*, sin embargo, se encontrará en nuestra opinión a mitad de camino entre la primera y la segunda categoría. No podríamos decir que el mismo actúe a nivel efecto de sentido como un espacio anterior al discurso, ya que incluso se da cuenta en el producto de la forma en que el mismo es operado y manipulado en función de las necesidades narrativas. Pero tampoco podemos afirmar que sea construido sólo discursivamente ya que, al menos en parte, escapa a la lógica absoluta de la transmisión televisiva al mudarse del estudio de televisión a locaciones externas. Del mismo modo que el *reality show*, *Vecinos* anuncia un espacio que puede ser referido a un existente y lo subvierte convirtiéndolo en una entidad diferente. Pero en el caso de *Vecinos*, la propia distancia representacional asumida a partir del dispositivo del grabado y de la asunción del estatuto de ficción desactiva la cercanía necesaria para la constitución de la *enunciación de espontaneidad* y, subsidiariamente, del *protoespacio televisivo*. Tenemos entonces aquí una diferencia enunciativa fuerte: la forma en que es construido el espacio. Creemos que este es un punto nuclear y que tiene especial relevancia en el efecto de sentido general del relato, ya que hace tanto a la forma en que el enunciado construye a su referente como a su enunciatario.

- 11 La segunda diferencia fundamental tiene que ver con la forma en que el enunciado se (re)presenta a sí mismo, y por consiguiente con la información paratextual que lo acompaña. En el caso de los *reality show*, nos encontramos con discursos que se exhiben como un reflejo de los sucesos diarios de los concursantes. Esta intención se expresa al máximo en el slogan que acompaña a *Gran Hermano*: "la vida misma". No se asume a sí mismo como una ficción y ni siquiera como una narración; pretende ser un muestrario de las acciones de los protagonistas durante el tiempo que dura la competencia. *Vecinos*, sin embargo, opta por un camino absolutamente diferente. Se anuncia a sí mismo en los títulos como "Una ficción sin actores". Ya desde el comienzo opta por un posicionamiento enunciativo claro: se trata de un discurso ficcional. Pero "sin actores". Pretende entonces ser un discurso en el cual los protagonistas no representan un rol que es subsidiario a la lógica del relato televisivo, sino que es deudor de los sucesos cotidianos que afectan a los protagonistas. Se unen en esta denominación los ámbitos de lo mediático (la ficción) con lo *extra-televisivo*. A diferencia del *reality show*, al aceptarse como una ficción, *Vecinos* asume que responde a las reglas discursivas de la producción televisiva. Sin embargo la aclaración "sin actores" implica que este discurso supone tomar su materia prima de un fenómeno externo a la institución ("la realidad").
- 12 Esta suerte de hibridez en la propuesta enunciativa de *Vecinos* implicaría reconocer que la *cotidianeidad* de una *persona común* (*actante-P*) puede ser reutilizada para elaborar un relato televisivo. Y por otra parte, supone también aceptar la presencia normativa del dispositivo en la estructuración de dicho discurso. *Vecinos* asume explícitamente los recursos propios de lo televisivo, acentuando de este modo su forma de concebirse como una ficción audiovisual que *opera* sobre componentes con origen *extra-televisivo*. Si pensamos en una ficción tradicional (como puede ser el caso de una telenovela) es evidente que la normativa primaria será la lógica del relato. Por lo tanto, las acciones de los personajes serán sopesadas en función de su correspondencia con la evolución narrativa. *Vecinos* pretende invertir esta primacía de lo narrativo: en él el orden de lo cotidiano aparece enunciado como el ámbito que da origen a las acciones del relato. Su posicionamiento enunciativo implica afirmar que la *cotidianeidad extra-televisiva* puede transformarse en ficción, pero que no lo es en sí misma. Es necesario que aparezca una maquinaria narrativa (la televisión) capaz de operar sobre ella y organizarla discursivamente<sup>[3]</sup>. En este sentido podemos decir que el programa presenta a la vida cotidiana como una suerte de reservorio, una fuente de temas y motivos a partir de la cual la televisión, asumida como máquina ficcional, puede hilvanar un relato.
- 13 Nos encontramos entonces con un par de diferencias centrales y, en algún sentido, paradójicas. Por un lado *Vecinos* asume la presencia del dispositivo como estructurador del relato y explicita la utilización de sus recursos. Pero representa a su espacio narrativo como un área netamente *extra-televisiva*: va a buscar sus temáticas a las viviendas y los lugares de trabajo de los vecinos de la ciudad, captura a los protagonistas en sus espacios diarios y luego construye una narración a partir de esos elementos. Por su parte, *Gran Hermano* -si bien por supuesto no puede renegar de su estructuración narrativa como concurso de televisión- se pretende a sí mismo como "la vida misma" y apela a la constante inclusión de operaciones catalíticas para generar una *enunciación de espontaneidad*. Pero el área física en la cual se desarrollan las

acciones es erigida como un sector eminentemente televisivo, y aunque remite a un marco referencial externo, nunca deja de ser el espacio del concurso televisivo. Como dijimos anteriormente, este fenómeno particular donde se unen lo privado (la intimidad de los participantes) con lo público (su puesta en discurso televisivo) constituye lo que Petris denomina protoespacio televisivo.

### 3. El lugar de lo cotidiano y la posición del dispositivo

*"La televisión de los comienzos intentaba volver televisivos los espacios cotidianos, mientras que la de hoy intenta volver cotidianos los espacios televisivos".*  
Casetti y Di Chio, "Análisis de la televisión".

- 14 Si se pretende abordar la forma en que un discurso televisivo puede asumir la representación de lo cotidiano, no se puede obviar el estatuto que se le otorga a la cotidianidad desde el posicionamiento enunciativo. Este elemento, desde nuestro punto de vista, está fuertemente entrelazado con el lugar que el discurso otorga al dispositivo. O sea que nos referimos específicamente a la relación representacional que constituye el enunciado respecto de lo cotidiano: si se erige a sí mismo como un mero "canal" que puede transmitir al espectador una "realidad", o si asume su lugar de constructor del relato y del propio referente.
  
- 15 Las respuestas a estos interrogantes se desprenden de lo afirmado en los párrafos anteriores. Tanto en el caso del *reality show* convencional como en el de *Vecinos*, el concepto de cotidianidad es central en la estructuración del relato. Pero esta centralidad tiene lugar a partir de puntos de vista disímiles. En el caso de *Gran Hermano* lo cotidiano será un elemento nuclear, pero se insertará dentro de los límites de la lógica narrativa del concurso. No es la representación de la vida de todos los días la que da origen al discurso, sino que este factor es enmarcado en la narrativa de la "competencia televisiva". Si este formato pretende representar *la vida misma*, lo hace dentro de límites particulares: los de un concurso que obliga a los participantes a *mudar su cotidianidad* a los estudios de televisión. Sobre este punto ya hemos desarrollado nuestros interrogantes: por un lado, nos preguntamos si cabe llamar "cotidiano" a aquellos sucesos que son enmarcados en el contexto de un *reality show*; y por otra parte, sostenemos que este tipo de programas no pretende representar la vida de todos los días, sino más bien reemplazarla por un nuevo tipo de existencia mediática que busca desactivar el estatuto de lo *extra-televisivo*.
  
- 16 En el caso de *Vecinos*, sin embargo, la narración de una historia relativa a lo cotidiano ocupa el lugar central por excelencia. Se trata lisa y llanamente de la representación televisiva de una serie de sucesos diarios. Por lo tanto, mientras *Vecinos* desea representar acontecimientos extra-televisivos en una narración audiovisual, el *reality show* intenta transformar en netamente televisivas acciones que por definición no deberían serlo. Nos encontramos entonces con diferentes posicionamientos enunciativos respecto al propio estatuto de lo cotidiano. En el *reality show* un suceso se presenta como válido siempre y cuando se desarrolle dentro de los límites de lo televisivo: la vida diaria puede dar origen a un relato, pero únicamente si se la traslada a un estudio de televisión. Por el contrario, en *Vecinos* la cotidianidad se presenta como el origen legítimo de los temas y motivos que hacen a la narración. Es cierto que deberá ser reconvertido en un discurso televisivo, transformado en una ficción. Pero desde el lugar de la enunciación se reivindicará el estatuto de lo cotidiano como fuente de esta representación. El propio nombre del programa, *Vecinos*, es una huella interesante en este sentido, y aún más lo son las placas que aparecen al comienzo y el final de las emisiones: "Advertencia: en las siguientes escenas no hay actores profesionales, todos los personajes han sido protagonizados por Vecinos de la ciudad. Las historias están basadas en hechos reales" y "Si querés actuar en tus propias historias enviá un mail a [vecinos@ciudadbuenosaires.tv.gov.ar](mailto:vecinos@ciudadbuenosaires.tv.gov.ar)".
  
- 17 Se trata por lo tanto de dos tipos de discurso contrapuestos desde el lugar que otorgan a la categoría de lo cotidiano, desde el alcance que cada uno establece para el accionar del dispositivo, y desde la forma en que este mismo es enunciado al interior de cada formato. En el caso de *Gran Hermano* la institución parece pretender fagocitar a lo *extra-televisivo* y poner en su lugar una existencia mediática. Es por esta razón que el programa puede aducir que pone al espectador frente a "la vida misma": no porque se crea necesariamente en la transparencia del dispositivo, sino porque justamente se pretende no dejar nada por fuera de él. Por su parte *Vecinos* puede asociarse a una

visión mucho más tradicional del relato y del propio accionar del dispositivo. Este programa asume que existe algo por fuera de la institución televisiva a partir de lo cual el discurso está operando. Para hacerlo, no opta por la enunciación clásica propia de aquello que Eco (1983) denominó *paleo-televisión*, que podría pretenderse como un reflejo de los sucesos de los cuales da cuenta. Muy por el contrario, intenta hacer explícitas las propias operaciones que desarrolla para la construcción del discurso. De este modo, en *Vecinos* podemos hablar de una doble intención: por un lado, la de representar sucesos de la vida cotidiana; por otra parte, la de representar la forma en que el dispositivo televisivo da forma a sus relatos. Así no sólo se pone en cuestión el funcionamiento de la institución mediática y se deja al descubierto su estatuto de creadora de sentido, sino que también se reconoce la existencia de lo *extra-televisivo* como materia prima de sus discursividades. Y en este caso, al tratarse de relatos que no se basan en la representación de circunstancias excepcionales (como sucede con la noticia), diremos que *Vecinos* reconoce la capacidad de lo cotidiano, si no como lugar de producción de sentido, al menos como fuente para la significación.

## Notas al pie

[1] Desde el punto de vista temático podemos asociar a la representación mediática de lo cotidiano con la presencia de un determinado tipo de sujeto que ha sido denominado por Gastón Cingolani como "actante-P". Su aparición implicaría "la puesta en discurso mediático de una *persona no perteneciente a lo público o a lo mediático en lo no-ficcional*" (Cingolani, 2006, las cursivas son del original). En el plano de la enunciación, esto generaría un particular efecto que el autor califica como "desdoblamiento enunciativo": al interior del discurso, el *actante-P* aparecería encarnando la voz del mundo "real", por oposición a la voz institucional del medio que se constituye como un elemento netamente televisivo.

[2] No olvidamos que la emisión central de *Gran Hermano*, si bien se desarrolla en vivo, también cuenta con resúmenes grabados de parte de los sucesos del día. De todos modos, nos interesa la construcción enunciativa a nivel global, en el sentido de que el formato se presenta como un espacio en el cual el accionar de los protagonistas es registrado durante las 24 horas y luego son seleccionados los fragmentos más relevantes para su transmisión en el compacto. Además, en efecto los sucesos de *Gran Hermano* pueden ser seguidos en directo por los televidentes durante las 24 horas, aunque en este caso deberíamos preguntarnos si nos encontramos ante un relato o frente a un conjunto de sucesos que pueden ser rearticulados posteriormente con una intención narrativa. En cualquier caso, lo que nos importa es el funcionamiento a nivel *efecto de sentido*, por lo que en principio identificaremos a *Gran Hermano* con una operatoria similar a la del directo por la cercanía de los sucesos y la fuerte presencia de la *enunciación de espontaneidad*, si bien no desconocemos que hay operatorias sobre la materialidad del discurso que no se ciñen específicamente a la forma de operar del dispositivo del directo.

[3] Por supuesto que podríamos decir que *reality shows* como *Gran Hermano* operan de una forma similar. Pero la diferencia fundamental está en el posicionamiento desde la enunciación respecto al estatuto del discurso y al papel del dispositivo. Mientras *Vecinos* no pone nunca en cuestión su estatuto de ficción, *Gran Hermano* lo desmiente constantemente. Mientras *Vecinos* pretende mostrarse a sí mismo como un relato que toma componentes de la vida cotidiana para su construcción, *Gran Hermano* ansía convertir a la *vida misma* en un relato, no se muestra como un discurso que opera a partir de lo *extra-televisivo*, sino que directamente intenta reemplazarlo.

## Bibliografía

- Barthes, R. (1970) "El efecto de realidad", en *Lo verosímil*, Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1999) *Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*, Barcelona: Paidós.
- Carlón, M. (2004) *Sobre lo televisivo. Dispositivo, discursos y sujetos*, Buenos Aires: La Crujía.
- Cingolani, G. (2006) "¿Por qué el reality no se comió a la TV? (Puesta en escena del "hombre común": enunciación, institución y dispositivo en los shows informativos", en Cingolani, G. (comp.) *Discursividad televisiva*, La Plata: Edulp.
- Eco, U. (1987[1983]) "TV: La transparencia perdida", en *La estrategia de la ilusión*, Buenos Aires: Lumen.
- Heller, Á. (2002[1970]): *Sociología de la vida cotidiana*, Barcelona: Ediciones Península.
- Imbert, G. (2003) *El zoo visual. De la televisión espectacular a la televisión especular*, Barcelona: Gedisa.
- Parret, H. (1995) *De la semiótica a la estética. Enunciación, sensación, pasiones*,

Buenos Aires: EDICIAL.

**Petris, J. L.** (2006) "El protoespacio televisivo: el viejo espectáculo de algunas espontaneidades" en Cingolani, G. (comp.) *Discursividad televisiva*, La Plata: Edulp.

**Rincón, O.** (2006) *Narrativas mediáticas. O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*, Barcelona: Gedisa.

**Segre, C.** (1985) "Tema/Motivo" en *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona: Crítica.

**Soto, M.** (2007) "**Avance de investigación Performance y vida cotidiana**" en Revista *Ciencias Sociales* - UBA, N°68, Buenos Aires, Editor: Gustavo Bulla.

**Steimberg, O.** (1998) *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*, Buenos Aires, Colección del Círculo: Atuel.

**Todorov, T.** (1996[1978]) "Los dos principios del relato", en *Los géneros del discurso*, Venezuela: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

**Verón, E.** (1993) *La semiosis social*, Barcelona: Gedisa.



## Autor/es

**Hernán Brignardello** es estudiante de la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación de la UBA, actualmente se encuentra finalizando su tesina de grado sobre representaciones de la cotidianeidad en discursos televisivos. Forma parte de los grupos de investigación "La puesta en escena todos los días" (IUNA) y "Performance y vida cotidiana" (UBACyT S802) ambas dirigidas por Marita Soto.

[hjbrignar@yahoo.com.ar](mailto:hjbrignar@yahoo.com.ar)

<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**