

MINISTERIO DE CULTURA Y EDUCACIÓN
CONSEJO INTERUNIVERSITARIO NACIONAL
PROGRAMA DE INCENTIVOS PARA DOCENTES INVESTIGADORES
UNIVERSIDAD NACIONAL de LA MATANZA
Departamento de Humanidades y Ciencias Sociales
Carrera de Comunicación Social
SECRETARÍA de INVESTIGACIÓN
PROYECTO de INVESTIGACIÓN: **Lo privado y lo público. Sus límites conflictivos en algunos géneros de la televisión argentina actual**

Dirección: Profesor Eduardo ROMANO

Período: 1998-1999

Equipo de Investigación: Míriam GOLDSTEIN, María Antonia MOTTA y Víctor PESCE

INFORME de INVESTIGACIÓN de Víctor PESCE

Año: 1999 *

INTRODUCCIÓN

Esta introducción a **Lo privado y lo público. Sus límites conflictivos en algunos géneros de la televisión argentina actual**, debe necesariamente remontarse al pasado, es decir, al momento entre los siglos XVIII y XIX en que se constituyó la problemática social investigada, y al despliegue vinculado con los medios de comunicación y su desarrollo científico-técnico ya durante el siglo XX, hasta llegar a los presentes días, mejor dicho, al tiempo y sociedad de la comunicación que algunos teóricos interpretan como pertenecientes a la posmodernidad .

I

En general, suele partirse de la consideración pura y exclusivamente política del marco institucional que hizo posible la constitución de lo público, primero en Inglaterra y después en el continente europeo, a lo largo del siglo XVIII, olvidándose de un rasgo fundamental de la modernidad intrínsecamente ligado a lo económico y con el que se articula lo político y lo social, como es el de que tanto el tráfico mercantil como el trabajo social se independizan cada vez con mayor amplitud de las prerrogativas estatales. Es cierto que la publicidad de los actos de gobierno está en la base de los que luego serán los Estados de derecho con forma parlamentaria: público, prensa, partidos y Parlamento actúan roles de control de los gabinetes, en un campo de disputa entre autoridad y publicidad. No menos cierto es que dicha publicidad "burguesa" de un Estado que tiende a mediar en la dirección del mundo de los intereses particulares,

* Víctor Pesce se incorporó al Proyecto de Investigación a principios de 1999

encuentra su presupuesto social en la existencia de un mercado liberalizado que hace del tráfico una cuestión entre personas privadas, extendiendo con ello el proceso de privatización a la sociedad. A la vez, el ámbito del mercado está reglamentado mercantilmente, según pautas que necesariamente van a conducir su reproducción y desarrollo poco a poco a la autonomía que le dictan las leyes del propio mercado. Al fin, es el mismo mercado el que otorga sentido positivo al término “privado”, de acuerdo con la libre disposición sobre la propiedad del capital activo. El devenir histórico del derecho privado de la modernidad exhibe a las claras este proceso. Así, las libertades elementales del sistema del derecho privado, relacionadas con la garantía y el reconocimiento de la categoría jurídica general, no van a tardar en dejar de lado la definición de personalidad jurídica que tiene como base la posición social y el origen, para arribar a un *status naturalis* adjudicado ahora a todos los sujetos de derecho, coincidiendo con la igualdad fundamental que se da entre los propietarios de mercancías en el campo del mercado y entre aquellos instruidos en el campo de la publicidad del Estado de derecho. Estas grandes codificaciones producen un sistema de normas capaces de garantizar una esfera privada, vale decir, la esfera del intercambio entre personas privadas, cada vez más independiente de las directrices estamentales y estatales, y atravesada por una racionalidad pública de las personas privadas reunidas en calidad de “público”. El derecho privado moderno quita las trabas descritas en la segunda mitad del siglo XVIII, no obstante, será a lo largo del siglo XIX que se evolucionará del *status al contract*, esto es, a la instalación ya definitiva del llamado modo de producción capitalista.

Al mismo tiempo, hay que decir que este proceso, que en su arranque significó la disolución de dos elementos que estaban unidos durante la alta Edad Media, la reproducción social y el poder político, se va a ver acompañado por la solicitud por parte de las fuerzas sociales, a finales del siglo XIX, de formas de intervencionismo público, constituyendo una suerte de “refeudalización” de la sociedad. El intervencionismo traduce políticamente conflictos de intereses que no encuentran el modo de seguir desarrollándose en la esfera privada. Para Jürgen Habermas, cuyo clásico libro sustenta en gran medida esta parte del informe, “a largo plazo, coincide también el intervencionismo estatal en la esfera social con la transmisión de competencias públicas a corporaciones privadas. Y con la extensión de la autoridad pública sobre ámbitos privados tiene también que ver el proceso contrario de sustitución del poder estatal por el social. Sólo esa dialéctica de una progresiva estatalización de la sociedad paralela a una socialización del Estado comienza paulatinamente a destruir la base de la publicidad burguesa: la separación entre sociedad y Estado. Entre ambas y, por así decirlo, “de” ambas, surge una esfera social repolitizada que borra la diferencia entre “público” y “privado”. Esa esfera disuelve también aquella parte específica del ámbito privado en la que las personas privadas reunidas en público regulaban los asuntos generales concernientes al tráfico entre ellas; es decir, disuelve la publicidad en su forma liberal” (HABERMAS, 1981, p. 173). La imposición de la escolaridad y el servicio militar de forma universal obligatorios, señalaría el comienzo de la intervención en la esfera privada. En consecuencia, pierde la familia burguesa las funciones de orientación tradicionales y la capacidad de dejar una impronta en lugares antes considerados rincones íntimos de la esfera privada; juntamente, se va transformando en dispositivo usuario de ingresos y ocio, es decir, de consumo. De un modo que va en aumento, los miembros individuales de la familia son socializados por fuerzas extra-familiares. En este contexto, la familia conserva solo en apariencia un poder sobre su intimidad. Sometida a la pérdida de la privacidad, transformación que halla su manifestación arquitectónica en la construcción de casas y ciudades (monobloques, patios en común,

etc. cuestionan la vivienda como medio natural de la privacidad, que por lo tanto habrá de conquistarse), la familia va a caer bajo la influencia de instancias semipúblicas, labor que, siempre desde la óptica habermasiana, cumplen los modernos medios de comunicación social.

Y si el raciocinio de las personas privadas circulaba libremente en los salones, clubes y sociedades de lectura desde el siglo XVIII, aunque en decadencia en la primera parte del siglo XIX, porque no dependía directamente del ciclo económico de la producción y el consumo, es decir, estaba libre de necesidades existenciales, ya no se hallará más en tal situación, socavado por la lógica de la producción y el consumo culturales, a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Por supuesto que las formas de sociabilidad burguesa descubrirán sustitutos durante el siglo XX, pero con una característica fuerte en todas partes, más allá de diversidades regionales o nacionales, como es la pérdida de la discusión social de los individuos a favor de la obligatorias actividades grupales. Y alrededor de las *group activities* no existe público alguno, puesto que se ha abandonado el raciocinio de los contactos sociales. Se podrá ir colectivamente al cine o podrá haber recepciones colectivas de emisiones de radio o televisión, pero se habrán ya disuelto los vínculos típicos de la privacidad inserta en público. Tal vez será en la lectura, realizada en la clausura del hogar de la esfera privada, donde podría intentar sustraerse la comunicación del público "culturalmente raciocinante" de las ocupaciones del ocio del público consumidor de cultura, que no necesitan desembocar en libres discusiones. Sin embargo, la discusión como tal ha llegado a ser un bien de consumo. La conversación ha pasado a ser organizada, planificada, como en los *round table shows*, mesas redondas espectaculares y teatrales, que terminan por tomar la forma de mercancía aun bajo la excusa de una convocatoria a la amplia participación de todos. Las obras de arte, en suma, son atravesadas por las leyes del mercado, al cabo ellas mismas constitutivas de la producción artística.

Se dan también algunas escasas situaciones paradójicas, particularmente en el mercado del libro, el más sensible al libre raciocinio. Dos fenómenos complementarios atestiguan de ello. Por un lado las colecciones de bolsillo, de gran tirada, que hacen posible, a pesar de su envoltorio de mercancía de rápido consumo, de cuidado cálculo, el acceso a lectores medianamente instruidos o en formación a literatura altamente calificada, de otro modo inabordable para ellos bajo el formato del libro tradicional; por el otro, el caso de los libros de los denominados círculos de lectores, que con un estuche tradicional proveen la ilusión de contenidos clásicos o de alta valorización. "Con los libros de bolsillo aparece, pues, lo duradero con el ropaje de lo transitorio, al revés que en los libros del círculo de lectores, en los que lo efímero aparece con el ropaje de lo duradero: lomos de piel y grabados de oro (toda una paradoja, sobre la que Wolfgang Kayser ha llamado la atención)" (*Ibid.*, 1981, p. 195).

En fin, el filósofo alemán, descarga la ira de su análisis sobre más que nada la cultura americana (estadounidense), como expresión paradigmática del objeto de su diagnóstico, certeza que es visible en el texto no sólo a partir de la proliferación de términos en inglés, de esa manera revestidos de valor irónico. Valga una cita más, esta vez respecto al periodismo: "Según una clasificación establecida por autores norteamericanos, precisamente las *delayed reward news* [noticias de efecto retardado] no sólo son desplazadas por las *immediate reward news* [noticias de efecto inmediato] -*comic, corruption, accident, disasters, sports, recreation, social events, human interest*-, sino, como se desprende de la caracterización, efectivamente menos leídas y por menos gente. Finalmente, las noticias son presentadas, desde el formato hasta el detalle estilístico, como narraciones (*new stories*); cada vez con mayor frecuencia se borra la

diferenciación entre *fact* y *fiction*. Las noticias y los informes, incluso los editoriales, echan mano de los recursos de la literatura de pasatiempo, mientras que, por otra parte, las colaboraciones literarias se someten de un modo rigurosamente “realista” a lo existente, captado siempre a través de clichés, y rebasan la frontera que separaba novela y reportaje” (*Ibid.*, 1981, 198).

Más allá de los por cierto rasgos aristocráticos de cuño frankfurtianos que recorren con obviedad las tesis de la conocida teoría crítica del libro de Habermas, nos ha parecido indispensable recurrir a él en primer término, no solo por su condición de clásico, mejor dicho, de pensamiento discutible pero innegable, sino también al unísono por la indudable puesta en escena sistemática de los problemas aquí abordados, aunque quepa luego aclarar que estos merecen ser interpretados en otra dirección. De todas maneras, para completar tal panorama diremos que en toda la modernidad, pero más precisamente entre el siglo XVIII y el XIX, el juego de equilibrio entre lo público y lo privado es inestable y sujeto a los constantes replanteos de la teoría política. Por ejemplo, Rousseau deseaba una absoluta transparencia y decía que si hubiese tenido la oportunidad de elegir su lugar de nacimiento, habría elegido un Estado en el que, al conocerse todos los particulares, “no pudieran esconderse de las miradas y el juicio de lo público ni las oscuras maniobras del vicio, ni la modestia de la virtud” (PERROT, 1991, p. 314). Todo lo contrario de Tocqueville, que al remarcar las virtudes del “individualismo”, escribe en 1850 acerca de la expresión y la define como equivalente de la tendencia al buen trato con los demás, es decir, como si a la palabra hubiera que agregarle casi naturalmente y en forma redundante el calificativo de sociable: “El individualismo es un sentimiento apacible que dispone a cada ciudadano a aislarse de la masa de sus semejantes y a retirarse aparte con su familia y sus amigos; de tal suerte que, tras haberse proporcionado así una pequeña sociedad para su uso, abandona de buena gana la gran sociedad a sí misma” (*Ibid.*, 1991, p. 314). Y a principios del siglo XX, León Bourgeois (premio Nobel de la Paz de 1920) veía en el “solidarismo” el instrumento capaz de reconciliar los intereses o derechos del individuo avasallador y sus “deudas” con una sociedad que lo precede y de la que es parte orgánica. Este vínculo sienta las bases de un “derecho social” que excluye las soluciones totalitarias así como el “*laissez-faire*” liberal y reclama la intervención creciente del Estado. (PERROT, 1991).

El siglo XIX realizó ingentes esfuerzos para estabilizar la frontera entre lo privado y lo público en torno de la familia, que gozaba de gran soberanía dentro de la casa paterna. Pero a decir verdad fue una apariencia de estabilidad, porque pronto comenzó a manifestarse su inestabilidad bajo el influjo de efectos de diversas procedencias y cuestionamientos de toda índole, no fácilmente perceptibles. El siglo XX asoma, desde este punto de vista, como otra modernidad. “La expansión del mercado, el auge de la producción, la explosión de las técnicas impulsan una intensidad multiplicada del consumo y los intercambios. Los anuncios publicitarios excitan el deseo. Las comunicaciones estimulan la movilidad. El tren, la bicicleta y el automóvil impulsan la circulación de personas y cosas. El correo y el teléfono personalizan la información. La capilaridad de las modas diversifica las apariencias. La fotografía multiplica la imagen de sí. Fuego de artificio de unos signos que, a veces, disimula la inmovilidad del decorado” (PERROT, 1991, 134).

Convendría pensar también en una historia del secreto. Y utilizar como documentación ciertos “lugares de la memoria” de la vida privada. Los diarios íntimos, correspondencias, autobiografías (ahora, , al mismo tiempo hay biografías “no autorizadas”) o memorias. Todos ellos, lo sabemos desde la teoría de la enunciación, presuponen un interlocutor implícito o explícito, lo cual significa que pertenecen desde ya a algún ámbito más o menos público, o que podría eventualmente hacerse público (la publicación de un diario

íntimo *post-mortem*, por ejemplo, como de hecho ocurre con frecuencia). Ahora bien, ¿todo deja de ser secreto automáticamente con el pase en este caso a la escritura? “¿Se ha atrevido alguien a escribir su vida privada sin omitir nada, sin exhibicionismos o sin retroceder ante las confesiones que implican a terceros, sin riesgo de represalias? Creemos que nadie. Pues lo indecible no es solamente lo que el código social condena al silencio, sino que procede igualmente del acto de escribir, “traducción” aproximativa y empobrecedora de la “vida interior”” (VINCENT, 1991, pp. 162-163) Podría agregarse que de una forma u otra la “vida interior” queda atrapada en una malla tramada por pactos flotantes entre lo privado y lo público, conscientes o inconscientes. Porque, desde otro ángulo, cabe traer a colación el caso de cierto público que tiene libre acceso a lo “privado” de los casinos, a los “gabinetes privados” de los *sex-shops*, a los aseos antes llamados “excusados” (*Ibid.*, 1991, p. 168). Recuérdese, por otra parte, que los prostíbulos en Argentina y en otros lugares de habla hispana eran llamados “casas públicas”, es decir, casas de “mujeres públicas”, según el diccionario de la Real Academia Española .

De manera que el hilo conductor de semejante historia es el secreto, pero no el absoluto que por esencia no deja huellas, sino la frontera móvil, según tiempo y lugar, entre lo dicho y lo no dicho. Por lo tanto la historia de la vida privada no tendría que limitarse, como tradicionalmente se hizo, a la familia, sino que yendo más allá debería intentar una historia de la persona. “El secreto absoluto está en la consciencia – incluso en el inconsciente- del individuo. Escapa, pues, totalmente a la investigación del historiador. Pero existen secretos de familia, de grupos primarios, del pueblo, del barrio, secretos profesionales y políticos, en pocas palabras, secretos “compartidos”. La palabra “secreto” es, pues, ambigua, puesto que designa tanto lo no dicho absoluto como un determinado tipo de comunicación entre iniciados” (*Ibid.*, 1991, p. 181). Téngase en cuenta si no, el cuadro de Gustave Courbet (1819-1877) titulado **L’origine du monde** (1866), que muestra el sexo de una mujer con realismo “fotográfico” no llevado a cabo hasta el momento por pintor alguno, y fue durante mucho tiempo un cuadro secreto, rodeado de misterio frente a la inexistencia de reproducción, y al que se pensaba destruido. Le fue encargado al pintor por el diplomático turco Khalil-Bey, quien le habría pagado la suma de 20.000 francos. Khalil-Bey se desprendió de la pintura en 1868, vendiéndola en secreto para pagar deudas de juego. En 1913, el barón Hatvany, coleccionista húngaro, adquirió el cuadro y lo retuvo hasta después de la segunda Guerra Mundial, cuando se vio obligado a venderlo también por problemas financieros. En 1955, Jacques Lacan y su mujer compraron **L’origine du monde** a un *marchand* de París. El psicoanalista francés jamás escribió en sus libros sobre el cuadro ni tampoco dijo nada de él en sus seminarios; es más, en su casa de campo donde lo tenía colgado, lo hizo tapar por otro cuadro, que el pintor Masson realizó a pedido de Lacan. Después de su muerte, en enero de 1981, la pintura quedó en manos de su mujer, Silvia Lacan; a la muerte de ésta, en 1995, la obra pasó a manos del Estado, por razones de deudas y sucesiones. Hoy puede verse **L’origine du monde** en el Museo de Orsay de París, sin ninguna clase de secretos (BAUER, 1997). Sin duda, podrá verse en este ejemplo el paso que realiza un doble secreto hacia lo público, transcurrido un siglo. Doble secreto porque lo fue en primer lugar debido al contrato entre el que pagó por la pintura y el artista, después porque el realismo del tema naturalmente iba contra el canon moral y estético de su época, canon cuyo largo eco tal vez haya llegado hasta el mismo Lacan con sus resonancias. Y es en ese marco de época que deben inscribirse a la vez los sonados juicios contra Charles Baudelaire por **Les Fleurs du Mal** (1857), y contra Gustave Flaubert por **Madame Bovary** (1857). Epoca paradójica, por lo demás como parece suceder con toda época, que alienta la representación realista que arriba a través de los avances de la fotografía y luego del cine

como dispositivos científicos y técnicos, pero en el mismo movimiento se la niega públicamente a los artistas y a los escritores.

II

En esta zona del informe, y para un ligero recorrido por algunos fenómenos “mediáticos” que permiten mostrar cambios en el interior de la articulación entre lo privado y lo público, nos hemos basado fundamentalmente en los aportes de Patrice Flichy¹, quien privilegia en su investigación sobre todo los aspectos científico-técnicos relacionados con los medios de comunicación social. En efecto, si bien nosotros no nos detendremos allí más que en ciertos efectos sociales por ellos producidos, en los siglos XIX y XX son los progresos que se hicieron en los dominios científico-técnicos de la electricidad y la electrónica, los que en forma determinante han hecho posible la invención de las llamadas máquinas de comunicar. Y tal como piensa Fernand Braudel, ninguna innovación nunca posee suficiente valor si antes no se apoya en el impulso social que la sustenta y consigue imponerla.

Resulta notable constatar cómo, en el caso del telégrafo óptico, la literatura científico-utópica de los siglos XVII y XVIII lo imagina destinado a fines de transmisión de pensamientos y sentimientos. Los usos previstos para los dispositivos telepáticos son principalmente aquellos vinculados con la comunicación amorosa, vale decir, privada. Todavía en los inicios del siglo XIX, se podía leer en el muy serio Mechanics Magazine “que un amante podrá transmitir de forma manifiesta sus sentimientos a su dama. Y su lánguida amante sabrá por los largos brazos del telégrafo cuándo podrá consolarse en los brazos de su galán” (p. 20). Sin embargo, el telégrafo óptico conocido y experimentado desde fines del siglo XVII, tendrá que esperar un siglo a que, con la llegada de la Revolución Francesa, aparezca el Estado moderno que no sólo sea capaz de imaginar los intereses de la comunicación, sino de tomar bajo su responsabilidad la construcción de infraestructuras permanentes. La innovación de Chappe, el telégrafo óptico, se concreta dentro de un sistema de mentalidad que propicia la Revolución, en el sentido de que frente a la fragmentación lingüística, por ejemplo, se deben encontrar métodos de comunicación capaces de constituir un espacio público. Una utopía nace en la época revolucionaria y es la de la universalidad: “redividir el espacio en forma homogénea, medirlo con una nueva unidad sacada de la naturaleza, contar el tiempo de una nueva manera, crear una lengua universal de forma que asegure una comunicación perfecta y vuelva a la sociedad transparente frente a sí misma” (p. 37). Utopía que, agregamos nosotros, la modernidad nunca resignará. Pero, hacia 1830, al contrario de Inglaterra, donde la concepción liberal británica concibe la sociedad regulada por el mercado y las infraestructuras de comunicación, en consecuencia, tienen su origen en la iniciativa privada, en Francia, el estado obtendrá el desarrollo de redes privadas, hasta que, rendido a la evidencia de nuevas tecnologías, terminará adoptando sistemas híbridos. Es el liberalismo mercantil que favorece el desarrollo del comercio el que propiciará la principal

¹ Flichy, Patrice, Una historia de la comunicación moderna. Espacio público y vida privada, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1993 [traducción de Eugene Rosell i Miralles; título original: Une histoire de la communication moderne. Espace public et vie privée, París, Éditions La Découverte, 1991]. Las cifras entre paréntesis remiten a las páginas de esta obra.

innovación de la época, la electricidad. Y así, la transmisión de informaciones bursátiles será el principal uso del telégrafo eléctrico.

Entre 1870 y 1930, los técnicos-empresarios de la comunicación son norteamericanos o viven en Estados Unidos. Y es en este país donde nacerán el teléfono, el fonógrafo, el cinematógrafo (raro que alguien de origen francés como Flichy reconozca esto) y la fotografía amateur. Esta segunda época de la comunicación moderna será al mismo tiempo la época de la transformación de la vida privada. Apogeo de la familia victoriana y repliegue hacia la vida doméstica, los nuevos medios de comunicación encontrarán en tal circunstancia un nicho ecológico donde poder crecer. Algunos debates comienzan a darse en torno del uso que debe hacerse de los medios, debates que muestran lo mal vista que es la utilización para la diversión, frívola y peligrosa, en detrimento más que nada de la utilización para fines de comercio. En el caso de la fotografía, al igual que Morse quien, cuarenta años atrás, desplazaba su innovación del Estado a la comunicación comercial, Eastman cambia de terreno, ubicándose en la corriente del consumo de masas que empieza a desarrollarse en Norteamérica. Siguiendo con Estados Unidos, Edward Shorter ha observado que la familia norteamericana “nació moderna”. Los colonos, una vez que descendieron del barco, habrían buscado rápidamente la intimidad, la *privacy*. Y ya durante los últimos decenios del siglo XIX, el culto al hogar y a la maternidad, que provenía de los años treinta, alcanzará su apogeo. Las novelas, los poemas, la litografía y la literatura infantil enfatizarán las virtudes de la vida doméstica, de modo que la familia ejemplar y la casa en las afueras se convirtieron en un verdadero ideal. En Inglaterra, Dominique Pasquier.

ha observado que en las familias de la burguesía inglesa se halla, en las primeras páginas de los álbumes, fotografías de la familia real y de tal o cual personaje célebre, compradas a editores especializados. O sea que el libro del recuerdo familiar mezcla el espacio privado y el espacio público. En 1867, se lograron vender, luego de la muerte del príncipe Alberto, 70.000 postales retrato, y del retrato de la princesa de Gales con su hija en brazos, se vendieron 300.000 ejemplares. Estos usos de la fotografía anticipan de algún modo los que Eliseo Verón registra, en una investigación realizada en Francia no hace mucho, respecto a la fotografía de prensa (VERON, 1997).

No obstante, repliegarse en la familia no significa falta de interés por el mundo exterior. Un nuevo espectáculo colectivo tiene su nacimiento en la época, el cine. En todo caso, espacio privado y espacio público se articulan de nuevas maneras. “La temática que aparece en la época, entre dramaturgos como Chejov o Ibsen, da cuenta de un nuevo modo de comunicación entre el espacio familiar y el exterior. Es la primera vez en el teatro que el drama se centra en el *homé*, pero los personajes tienen, sin embargo, los ojos clavados en las ventanas, esperan con impaciencia noticias del mundo exterior. Cuando el teatro pasa a ser a puerta cerrada, abre una ventana al mundo” (p. 111). Algo semejante a lo que ocurrió entre nosotros con el paso del patio del conventillo en el sainete a las habitaciones del grotesco, según lo observara David Viñas.

Por su parte, el teléfono se impone como un instrumento de sociabilidad comunitaria. Sin embargo, hubo reticencias frente a la utilización del teléfono de disco, conectadas en general a la relación que sostienen con la técnica las sociedades industrializadas de comienzos de siglo. “El teléfono, como el automóvil, es un instrumento que la burguesía no desea manejar directamente. La relación con la técnica está mediatizada por la operadora o el chófer. El inventor del motor de arranque en Francia choca con la reticencia de los industriales del automóvil; ¿para qué sirve un sistema automático de arranque si el chófer puede perfectamente dar vueltas a la manivela!” (p. 163).

Como se va viendo, el despliegue de la comunicación se basa en la interrelación de los movimientos de la técnica y la sociedad. Y del mismo modo que a inicios del siglo XIX, la comunicación se convierte sucesivamente en la del Estado y luego en la del mercado, en el paso del siglo XIX al siglo XX se transforma en la de la familia; y en el transcurso de la segunda mitad del siglo XX abarca tanto el dominio económico como el dominio privado, por lo que desde ese punto de vista se puede hablar de comunicación global. Se asistirá entonces a fuertes transformaciones en el lazo que ata lo privado a lo público, y viceversa. Baudelaire había dicho: “Estar fuera de casa y sentirse, no obstante, en casa en todas partes; ver el mundo, estar en el centro del mundo y mantenerse escondido del mundo” (p. 203). Y a propósito: “La masa en Baudelaire -escribe Walter Benjamin- es un velo que se pone delante del callejero; es la verdadera droga definitiva del solitario” (p. 203). Esta vida privada en los espacios públicos se pone de manifiesto no sólo en las calles y los cafés, sino también en el teatro. Si uno se remontara al siglo XVIII, podría constatar que no existía separación entre los comediantes y el público. Ciertos espectadores tenían asientos en el escenario, y no se vacilaba si se creía necesario en dirigir apóstrofes a los actores. El público participaba en forma espontánea y apasionada en el espectáculo. En este sentido, el palco teatral constituye un modo nuevo de articulación entre el espacio privado y el espacio público. Se lo puede considerar una primera tentativa de “privatización” del espectáculo. Y está emparentado también con el cambio de rol social que ha sufrido la figura del actor, que de ser visto como criado en el siglo XVIII, en el siguiente pasa a ser tenido en cuenta como divo y a imponer su personalidad al público. El público que ya no llega al teatro para divertirse sino a entrar en contacto con el arte. Por el contrario, el cine se va manteniendo durante todo el período mudo como un espectáculo básicamente popular; “tenía -escribe Jean-Paul Sartre en Las palabras - maneras populacheras que escandalizaban a las personas serias; era la diversión de las mujeres y los niños” (p. 207). Las proyecciones cinematográficas eran remarcadas por comentarios, risas, gritos de miedo, silbidos, etc., que nos hablan del grado de intensa participación por parte de los espectadores en el espectáculo. Probablemente, sugiere Flichy, se encuentre aquí una de las causas de la desafección del público popular de las salas de cine.

Empero, quizá sea con el surgimiento del *walkman* que la observación de Baudelaire cobre todo su valor. El *walkman* surgió en el Japón en 1979, y conquistó en seguida un mercado amplísimo, tanto en Estados Unidos como en Europa. Y en contra de lo que mucha gente piensa no es sólo un aparato que posibilita escuchar música en el exterior, también es muy usado en el domicilio. “Se ha hablado a menudo de burbuja comunicacional a propósito de la utilización del *walkman*. Esta imagen es justa a condición de observar bien que esta burbuja permite simultáneamente un repliegue sobre sí mismo y la gestión de ciertas interacciones sociales con las personas que uno trata” (p. 222).

Similar actitud de rechazo o desconfianza han suscitado las prácticas del *zapping*, del correo electrónico y últimamente del “chateo” (conversación) vía Internet. Entre nosotros, la más obstinada en embestir contra el primero y la televisión en general ha sido Beatriz Sarlo, quien, paradójicamente en un *best seller*, repite los mismos prejuicios estamentales de Habermas, al decir entre otras cosas que la “televisión realmente existente en el mercado comercial está obligada a una cantidad infinita de horas anuales: así como sus espectadores se ven requeridos por demasiadas imágenes, la televisión debe producir también demasiado. La relación *cualitativa* entre una imagen y otra, donde emerge una tercera imagen ideal que permite construir sentidos, es casi imposible en la línea ininterrumpida de montaje que el mercado exige de la televisión comercial. El azar del encuentro de imágenes no es, entonces, una elección estética que acerque la televisión al

arte aleatorio, sino un último recurso adonde la televisión retrocede porque tiene que poner centenares de miles de imágenes por semana en pantalla” (SARLO, 1994, p. 69). Estas “lecturas” unilaterales y fuertemente deterministas suelen olvidar en forma deliberada la posibilidad de otras interpretaciones, porque de la misma manera que ocurre con los “mensajeros” del correo electrónico, quienes intentan recuperar la sociabilidad del antiguo café, “los zappistas, tratando de reconstruir la coherencia de un metaprograma de televisión, sentirían la nostalgia de una época en la que sólo había una cadena. Al hacer *zapping*, ya no tienen que escoger un programa en detrimento de otro. Pueden, como al principio de la televisión, “verlo todo”” (p. 225). Pero además, desde otro orden, el fenomenológico y cognitivo, puede lícitamente proponerse que como “mayor antagonista de la letra, la televisión –paradigma de lo impensado e impensable según los críticos letrados- no es algo que se contempla. Se trata, por el contrario, de una *máquina de contactar* que está simplemente encendida todo el tiempo./ No hay ninguna afinidad entre ver televisión y reflexionar sobre una relación causal. *TVer* es un proceso *pasivo*, pero increíblemente eficiente de archivar y asociar información para ser utilizada en el futuro. Manejar un auto en la ruta o jugar al fútbol son analogías más apropiadas del acto de ver televisión, que deducir teoremas o reconstruir argumentos” (PISCITELLI, 1998, p. 35) Con respecto al “chateo”, un periodista que escribe para La Nación coloca el sugestivo copete que sigue, y que anticipa por dónde va el intérprete: “Los que establecen relaciones con un extraño en la PC no dejan de estar solos”; luego, la cita de un escritor prestigioso sirve para armar la nota: “Y es la desconexión de los demás, precisamente, el rasgo que T. S. Eliot destaca y define el Infierno de Dante: allí, en la hoguera, sentencia Eliot, “nada se conecta con nada”” (ESCRIBANO, 1999, p. 17).

Pero la gran novedad social de los años noventa la trae la proliferación del teléfono móvil. La comunicación móvil parece constituir el punto de arribo de una mutación de largo alcance del espacio público y del espacio privado. “El espacio privado se ha convertido en el lugar principal de ocio, de consumo de la música y de espectáculos (llamados “a domicilio”). Este espacio se ha descompuesto a su vez en varias pequeñas células yuxtapuestas. Pero el repliegue en el espacio privado no significa la desaparición del espacio público. Ya en los años cincuenta, en Estados Unidos, el cine al aire libre o *drive in* (auto-cine) constituía un caso interesante de articulación entre estos dos espacios. Los adolescentes sacaban a pasear a sus amiguitas en su primer coche. Sin abandonar el automóvil, pasaban de la burbuja sonora del autorradio a la burbuja visual del cine. Hoy día, el “walkmanista” o el telefonista móvil, al igual que el callejero de Baudelaire, lleva consigo su propio espacio privado” (p. 227). Dicho sea al pasar por nosotros, espacio *parcialmente* privado, porque quien realiza o recibe un llamado de telefonía móvil en la calle o en un medio de transporte se ve sometido a la “reconstrucción” de la totalidad de la conversación, a partir de los indicios que deja quien habla en presencia de otros, por parte de aquellos que quieren (o no) escuchar lo que está conversando y por lo tanto en cierto modo pueden desear “participar” en la conversación, entrometerse en ella sin manifestarlo. Lo notable es esa manera de estar entre la multitud anónima y conectado a la música de la que se gusta, o aún ausente del domicilio o la oficina y en telecomunicación potencial con el mundo entero. La “mensajería” y el “chateo” asocian también espacio privado y espacio público, al estar el emisor al mismo tiempo en su casa y en medio de una red de conversaciones que ya no posee raíces geográficas. Desde esta perspectiva, los tradicionales mapas verticales (arriba se encuentra el norte, abajo, el sur) de la escuela primaria ya no nos sirven. “La evolución social actual es, sin duda, no tanto la de la hipertrofia del espacio privado (que se escindiría en microespacios individuales) como, quizá, de una movilización de espacios privados en el seno de un espacio público remodelado en el que

el individuo está en cada instante aquí y en otra parte; solo y unido a otros. El hombre de las muchedumbres de Edgar Allan Poe estaba solo en medio de la masa; el walkmanista del siglo XXI sigue estando solo, no se comunica con los que pasan sino con terceros conectados como él. Asistimos a la superposición de dos sociabilidades; una inmediata (a menudo atrofiada) y otra mediatizada” (p. 227). Agreguemos, sin ánimo de hacer la futurología que corresponde al fin del milenio, que para el 2004 las líneas de teléfonos móviles podrían llegar a superar a los aparatos fijos en todo el mundo, tal como se desprende de los nuevos modelos con pantalla de TV y acceso a Internet, exhibidos en la Feria Telecom 99, realizada en Ginebra en octubre de este año. Entre los que comenzarán a comercializarse en el 2002, “la gran “estrella” de este salón del futuro fue el teléfono móvil, con Internet, televisión, minifilmadora (para ver y ser visto por el interlocutor) y correo electrónico. Ni siquiera inventos tan miniaturizados como una cámara minúscula, que fotografía o filma durante 10, 20 ó 30 minutos –según el minidisquete que se le ponga- y que puede transmitir las imágenes sorprendentemente nítidas a una computadora (¿será el fin de los camarógrafos?), llamó tanto la atención como el videoteléfono con Internet, que pesa sólo 200 gramos...”(HIRSCH, 1999, p. 5).

Por último, y refiriéndose a los debates del presente acerca de la televisión y su futuro, Patrice Flichy se pregunta si la nueva TV, lanzada hacia la alta definición, dará lugar a la “repatriación” definitiva de la imagen cinematográfica al espacio privado, “o bien, por el contrario, a favor de la multiplicación de cadenas y de la llegada de la pequeña pantalla de televisión individual, ¿vamos hacia un fraccionamiento de la audiencia televisiva análogo al de la radio? He ahí dos desplazamientos posibles de la práctica de la nueva televisión” (p. 231).

III

Los tiempos actuales parecen darles la razón a las tesis de los pensadores de la llamada posmodernidad, o también, dicho de otra manera, cabe pensar que éstos han dado medianamente en el clavo con sus diagnósticos e interpretaciones. Veamos por qué. A partir del que tal vez sea el más significativo de todos ellos, el filósofo italiano Gianni Vattimo.

Para empezar, éste reconoce en el debate moderno/posmoderno que el término “posmoderno” tiene sentido, en la medida en que se enlaza con la sociedad en la que vivimos, la sociedad de la comunicación generalizada, la de los *mass media*, y a la vez en la medida en que en algunos de sus aspectos esenciales, la modernidad ha terminado. Modernidad entendida como la época en la que ser moderno se transforma en un valor determinante: “En italiano, y creo que en muchas otras lenguas, aún resulta ofensivo decir a alguien que es un “reaccionario”, o sea: que está apegado a los valores del pasado, a la tradición, a las formas de pensamiento “superadas”” (VATTIMO, 1990, p. 73). Desde finales del siglo XV, comenzó y se hizo fuerte un culto por lo nuevo y por lo original como no se había conocido en épocas anteriores, para las que la imitación de los modelos constituía el valor máspreciado. Ahora bien, la condición para pensar la historia como realización progresiva de la auténtica humanidad, reside en que pueda ser reconocida como un proceso unitario. Hemos llegado al punto en que la crisis de la idea de historia, de *la* historia, supone la crisis de la idea de progreso. Si no hay un curso único de los avatares humanos no puede suscribirse la idea de que éstos

avancen hacia un fin. “ Si se tiene en cuenta todo esto, se entiende también que la crisis actual de la concepción unitaria de la historia, la consiguiente crisis de la idea de progreso, y el fin de la modernidad, no son solo cuentos determinados por transformaciones teóricas –por la críticas de que ha sido objeto el historicismo decimonónico (idealista, positivista, marxista, etc.) en el plano de la ideas. Han ocurrido muchas más cosas y muy diferentes: los llamados pueblos “primitivos”, colonizados por los europeos en nombre del recto derecho de la civilización “superior” y más evolucionada, se han rebelado, volviendo problemática, *de facto*, una historia unitaria, centralizada” (*Ibid.*, 1990, p. 77). Pero junto con estos hechos, otro gran factor determinante para el disolverse de la idea de historia y del fin de la modernidad, es la llegada de la sociedad de la comunicación. Vattimo, pues, intenta sostener que a) en el advenimiento de una sociedad posmoderna los *mass media* juegan un papel determinante; b) los *mass media* la caracterizan a ésta no como una sociedad más “transparente”, más consciente de sí misma, más “iluminada”, sino como una sociedad de una complejidad mayor, incluso caótica; y por último c) precisamente en este “caos” relativo se encuentran nuestras esperanzas de emancipación. Y este efecto de los *mass media* resulta ser totalmente contrario a la idea que se hacía de ellos un filósofo como Theodor Adorno, porque lo que ha realmente acontecido es que más allá de todos los esfuerzos de los monopolios y centrales capitalistas, la radio, la televisión y los periódicos han devenido en elementos de una explosión y multiplicación generalizadas de visiones del mundo. Y sobre todo: la lógica del “mercado” de la información exige una continua expansión de este mismo mercado, reclamando, por lo tanto, que “todo” se transforme de algún modo en objeto de comunicación. Este “tomar la palabra” por parte de un número de subculturas que va en aumento y de sus *Weltanschauungen*, evidencia el efecto de los *mass media* de que se trata. Al mismo tiempo, esta liberación, ha constituido un mentís al ideal de sociedad transparente: “¿qué sentido tendría la libertad de información, o incluso la mera existencia de más de un canal de radio y televisión, en un mundo en el que la norma fuera la reproducción exacta de la realidad, la perfecta objetividad y la total identificación del mapa con el territorio? (...) Quizá se cumple en el mundo de los *mass media* una “profecía” de Nietzsche : el mundo verdadero, al final, se convierte en fábula. Si nos hacemos hoy una idea de la realidad, ésta, en nuestra condición de existencia tardo-moderna, no puede ser entendida como el dato objetivo que está por debajo, o más allá, de las imágenes que los *media nos proporcionan*. ¿Cómo y dónde podríamos acceder a una tal realidad “en sí”? Realidad, para nosotros, es más bien el resultado del entrecruzarse, del “contaminarse” (en el sentido latino) de las múltiples imágenes, interpretaciones y reconstrucciones que compiten entre sí, o que, de cualquier manera, sin coordinación “central” alguna, distribuyen los *media*” (*Ibid.*, 1990, p. 81)

En esta sociedad posmoderna, la sociedad de los *media*, se abre paso un ideal de emancipación basado en la oscilación, la pluralidad, en última instancia la erosión del mismo “principio de realidad”, antes que aquél que fue modelado sobre el perfecto o perfectible conocimiento de sí mismo, sobre la autoconciencia de quien sabe cómo son-están las cosas (ya sea el Espíritu Absoluto de Hegel o el hombre liberado de la esclavitud de la ideología según Marx). El sentido emancipador de la explosión de las diferencias y los “dialectos” está en el efecto de *extrañamiento*, que se añade al primer efecto de identificación, esto es, la conciencia de que la que se habla no es la única “lengua”, sino más que nada un dialecto entre otros. En este mundo de culturas plurales, habremos de tener también una sensible conciencia de la historicidad, contingencia y limitación de todos ellos, empezando por el nuestro. Se parece un poco a lo que Nietzsche, en una página de la *Gaya ciencia*, llama “seguir soñando sabiendo lo que se sueña”. “Vivir en este mundo

múltiple significa experimentar la libertad como oscilación continua entre la pertenencia y el extrañamiento./ es una libertad problemática ésta, no sólo porque tal efecto de los *media* no está garantizado; es sólo una posibilidad que hay que apreciar y cultivar (los *media* siempre pueden ser también la voz del “Gran Hermano”; o de la banalidad estereotipada del vacío de significado...); sino porque, además, nosotros mismos no sabemos todavía demasiado bien qué fisonomía tiene, nos fatiga concebir esa oscilación como libertad: la nostalgia de los horizontes cerrados, intimidantes y sosegantes a la vez, sigue aún afinada en nosotros, como individuos y como sociedad. Filósofos nihilistas como Nietzsche y Heidegger (pero también pragmáticos como Dewey o Wittgenstein), al mostrarnos que el ser no coincide necesariamente con lo que es estable, fijo y permanente, sino que tiene que ver más bien con el evento, el consenso, el diálogo y la interpretación, se esfuerzan por hacernos capaces de recibir esta experiencia de oscilación del mundo posmoderno como *chance* de un nuevo modo de ser (quizás, al fin) humano” (VATTIMO., 1990, pp- 86-87)

Por eso cuando Heidegger habla (como lo hace en los **Holzwege**) de “época de las imágenes del mundo” para dejar sentada la definición de la modernidad, no está utilizando una metáfora más sino la expresión exacta para definirla como la época en la que el mundo se reduce a imágenes. Y el momento de la desmitificación de la desmitificación, esto es, cuando ésta misma aparece como mito en el contexto de una experiencia universal de la verdad “debilitada”, se puede justamente entender como el momento en que se pasa de la modernidad a la posmodernidad. Y el filósofo de tal tránsito, en su forma más explícita y evidente, es Nietzsche; después de él la experiencia de la verdad ya no puede ser como era antes. El sujeto posmoderno, si persigue alguna certeza original en su interior, no descubrirá el amparo del *cogito* cartesiano, sino los resplandores intermitentes del corazón proustiano, los relatos de los *media*, las mitologías puestas en evidencia por el psicoanálisis, etc. Y en este marco la experiencia estética, tal como lo demostraron Heidegger y Benjamin, no puede ser sino una experiencia de “desarraigo”. Desde este punto de mira, la terminología usual para entenderla ya no es adecuada. Un signo de que no lo es puede observarse en la circunstancia de que la teoría estética no le haya hecho plena justicia todavía a los *mass media* y las múltiples posibilidades que ofrecen. “Parece que se tratara siempre de “salvar” una esencia del arte (creatividad, originalidad, goce de la forma, conciliación, etc.) de la amenaza que las nuevas condiciones de la existencia en la civilización de masas suponen no sólo para el arte, según se dice, sino también para la esencia misma del hombre” (VATTIMO., 1990, pp. 149-150). Frente a la nostalgia de la eternidad de la obra de arte y la autenticidad de la experiencia estética, se debe reconocer con claridad que lo único que queda de la creatividad del arte en la época de la comunicación generalizada es el *shock*. Y el *shock*, como se desprende de las enseñanzas de Heidegger y Benjamin, consiste más que nada en la extrema movilidad e hipersensibilidad de los nervios y la inteligencia, típicas del hombre urbano. Heidegger lo piensa también acufiando la noción de *Stoss*, vale decir, el desarraigo y la oscilación vinculados con la angustia y la experiencia de la mortalidad. De allí que, en oposición a lo que durante mucho tiempo postuló la teoría crítica y su sociología, la masificación niveladora (Adorno), la manipulación del consenso y los horrores del totalitarismo (Habermas), no tienen por qué ser el único resultado posible de la comunicación generalizada, de los *mass media* y de la reproductibilidad (Benjamin). Conjuntamente con la posibilidad –que necesita ser decidida políticamente- de estas consecuencias, está otra posibilidad, como es la de que el advenimiento de los *media* igualmente supone una profunda movilidad y superficialidad de la experiencia, en contraste con las tendencias dirigidas a la universalidad del control, que permite que prospere una suerte de “debilitamiento” en la noción de realidad con el correspondiente

debilitamiento de toda su impregnación. La “sociedad del espectáculo” no es solamente, como dicen los situacionistas, aquella de las apariencias manipuladas por el poder, es al unísono la sociedad en la que la realidad se da con rasgos de mayor debilidad y fluidez, y en la que la experiencia puede incorporar las características de la oscilación, del desarraigo, de lo lúdico. Y la ambigüedad, que bastantes teorías contemporáneas reflexionan como característica de la experiencia estética, no es una ambigüedad provisoria, es, como oscilación y desarraigo, constitutiva para el arte. Son estos los únicos caminos, en el mundo de la comunicación generalizada, que puede seguir el arte para configurarse como creatividad y libertad.

A decir verdad, “la cultura de masas en modo alguno ha nivelado la experiencia estética viniendo a homologar todo lo “bello” a los valores de esa comunidad –la sociedad burguesa europea– que se sentía portadora privilegiada de lo humano; por el contrario, ha evidenciado de una manera “explosiva” la multiplicidad de los “bellos”, dando la palabra no sólo a otras culturas –a través de la investigación antropológica– sino incluso a “subsistemas” internos a la propia cultura occidental. (...) La esencia moderna de la experiencia estética, que Kant había ya descrito en la **Crítica del juicio**, ha venido así a desplegar todo su alcance, pero también se ha redefinido: lo bello es experiencia de comunidad, pero la comunidad, justo cuando se realiza como hecho “universal”, sufre un proceso de multiplicación y de plurificación imparable” (VATTIMO, 1990, 163-164). En consecuencia resulta verosímil que la experiencia estética en la sociedad de masas, la vertiginosa proliferación de “bellezas”, se encuentre determinada a un nivel profundo por el hecho de que, al mismo tiempo, el mundo unitario del cual la ciencia creía poder decir algo, se revele ahora como multiplicidad de mundos diversos. En tal sentido, la “verdad” posible de la experiencia estética en la tardo-modernidad es casi con seguridad el “coleccionismo”, la movilidad de las modas, el museo y, en definitiva, el propio mercado como ámbito de circulación de objetos cuya referencia al “valor de uso”, se ha desmitificado volviéndose simples objetos de cambio, no solo de intercambio monetario, sino de intercambio simbólico, *status symbols*, “tarjetas de presentación”, de reconocimiento e identificación de grupos. “La esencia ornamental de la cultura de la sociedad de masas, lo efímero de sus productos, el eclecticismo que la domina, la imposibilidad de reconocer en ella cualquier esencialidad –lo que hace hablar de *Kitsch* para referirse a esta cultura– corresponde, por el contrario, plenamente al *Wesen* de lo estético en la tardo-modernidad. No es según una vuelta de las valoraciones “estructurales”, centradas en el objeto bello, como resulta posible adoptar una actitud selectiva en relación a dicha cultura. (...) *Kitsch* es, por el contrario, sólo aquello que en la época de la ornamentación plural, pretende valer como un monumento más perenne que el bronce, reivindica aún la estabilidad, definitividad y perfección de la forma “clásica” del arte” (*Ibid.*, 1990, pp. 169-170). Esto se vuelve patente en la estética, por la radical incapacidad que muestra cuando se aviene a considerar la experiencia estética de la cultura de masas sólo como perversión de valores y esencias auténticas, como *Kitsch*, y no como “*chance* destinal”. La labor llevada adelante por Benjamin con el ensayo **La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica**, estaba orientada en semejante sentido, pero, con probabilidad, estaba demasiado emparentada con una concepción dialéctica de la realidad para lograrlo. Sólo si el ser, entonces, no se concibe como fundamento y estabilidad de estructuras eternas, sino como darse, como acontecimiento, con todo lo que ello implica, la experiencia estética no ya como utopía sino como heterotopía, multiplicación de la ornamentación, desfundamento del mundo, cobra todo su significado y puede llegar a convertirse en el tema de una reflexión radical. “Sin esta referencia ontológica, intentar leer como una vocación y un “destino” las transformaciones de la experiencia estética de los últimos dos decenios (como aquellas de épocas

precedentes, por lo demás) parece sólo una coquetería historicista, un ceder a la moda, típico de la debilidad de quien quiere a toda costa mantenerse al ritmo de los tiempos (...) Pero los tiempos, ya se sabe, tienen un ritmo, y revelan una dirección, sólo si son leídos, interpretados. La apuesta por la heterotopía, por llamarla así, puede no ser sólo frivolidad si conecta la experiencia estética transformada de la sociedad de masas con la llamada heideggeriana a una experiencia que (ya) no es metafísica del ser. Sólo si, siguiendo a Heidegger de algún modo, podemos esperar que el ser sea lo que no es, lo que se disipa y afirma en la diferencia de no ser presencia, estabilidad, estructura; sólo así podremos –quizá– en medio de la explosión de carácter ornamental y heterotópico de lo estético hoy, encontrar alguna vía” (*Ibid.*, 1990, pp. 171-172).

Por su parte, el filósofo francés Gilles Lipovetsky, menos “filosóficamente” que Vattimo, y más “sociológicamente”, queremos decir, con más observación empírica, y una reflexión que se dispone en barroquismos acerca de los comportamientos sociales, abarrotada, pues, de temas y ejemplos contemporáneos², señala que vivimos una diversificación, que no se puede comparar, de los modos de vida, una imprecisión metódica de la esfera privada, en suma, una segunda revolución individualista. Hasta los años cincuenta (hay coincidencia en todos estos análisis en datar el arranque de esta gran mutación sociológica “global” en estos años) una sociedad basada en el orden “disciplinario-revolucionario-convencional” organiza las conductas, a partir de allí prospera una línea directriz, que Lipovetsky designa como “proceso de personalización”, que explica el sentido de lo nuevo y nombra las nuevas condiciones de control acompañadas a la vez de una extraordinaria diversificación. “Lo que desaparece es esa imagen rigorista de la libertad, dando paso a nuevos valores que apuntan al libre despliegue de la personalidad íntima, la legitimación del placer, el reconocimiento de las peticiones singulares, la modelación de las instituciones en base a las aspiraciones de los individuos (...) Sociedad posmoderna: dicho de otro modo, cambio de rumbo histórico de los objetivos y modalidades de la socialización, actualmente bajo la égida de dispositivos abiertos y plurales; dicho de otro modo, el individualismo hedonista y personalizado se ha vuelto legítimo y ya no encuentra oposición; dicho de otro modo, la era de la revolución, del escándalo, de la esperanza futurista, inseparable del modernismo, ha concluido. La sociedad posmoderna es aquella en que reina la indiferencia de masa, donde domina el sentimiento de reiteración y estancamiento, en que la autonomía privada no se discute, donde lo nuevo se acoge como lo antiguo, donde se banaliza la innovación, en la que el futuro no se asimila ya a un progreso ineluctable” (LIPOVETSKY, 1998, pp. 7 y 9). La cita muestra el estilo y el lugar donde se deposita la reflexión sobre las nuevas condiciones, llamadas así con el nombre de posmodernas. En estas condiciones proliferan los *mass media*, se consigue la apoteosis del consumo, que por eso ya no es más *hot* sino *cool*, se produce el culto de las técnicas relacionales, prospera la rehabilitación de lo local, retornan ciertas creencias y prácticas tradicionales, se abandonan los grandes sistemas de sentido universales. Y la última figura del individualismo no recae en una independencia con plena autonomía de rasgos asociales sino que se distribuye en ramificaciones y conexiones en grupos con intereses “miniaturizados”, “hiperespecializados”: agrupaciones de viudos, de padres de hijos homosexuales, de alcohólicos, de tartamudos, de madres lesbianas, de fóbicos, etc. Por otro lado, si la edad moderna se caracterizaba por la obsesión en torno de la producción y la revolución, la era posmoderna está caracterizada por la fascinación y la búsqueda de información y vehículos de expresión. “Democratización sin precedentes de la palabra: cada

uno es incitado a telefonar a la centralita, cada uno quiere decir algo a partir de su experiencia íntima, todos podemos ser locutor y ser oídos. Pero es lo mismo que las pintadas en las paredes de la escuela o los innumerables grupos artísticos; cuanto mayores son los medios de expresión, menos cosas se tienen por decir, cuanto más se solicita la subjetividad, más anónimo y vacío es el efecto (...) Comunicar por comunicar, expresarse sin otro objetivo que el mero expresar y ser grabado por un micropúblico, el narcisismo descubre aquí como en otras partes su convivencia con la desubstancialización posmoderna, con la lógica del vacío.” (*Ibid.*, 1998, pp. 14-15).

La lógica del proceso de personalización lleva a que la seducción salga fuera de los límites de las relaciones interpersonales y tienda a regular el consumo, las organizaciones, la información, la educación, las costumbres. Se trata en consecuencia de una “seducción continua”. Para encontrarla en sus costados más nítidos hay que partir del universo del consumo. La seducción ya no opera lisa y llanamente con el espectáculo de la acumulación, sino que se difunde con la “sobremultiplicación” de *elecciones* que la abundancia hace posible, que ofrece y que permite combinaciones y opciones a medida, una circulación y selección mucho más libres. Y esto se profundizará cuando las tecnologías y el mercado pongan a disposición del público una diversificación paulatinamente aumentada de bienes y servicios. Basta con pensar en el desarrollo de la TV por cable, en las últimas dos décadas, y en su oferta creciente de canales diversos. Desde este momento, el *autoservicio*, la “existencia a la carta”, nombran el modelo general de vida en las sociedades contemporáneas. La seducción en marcha es *privática*. “Los videojuegos y las mil fórmulas que ofrecen aumentan y privatizan a gran escala las posibilidades lúdicas e interactivas...” (LIPOVETSKY, 1998, p. 20). El proceso de personalización provoca un suerte de asepsia en el espacio público, que no se puede separar de una animación rítmica de la vida privada. Las instituciones se flexibilizan y se vuelven móviles, pero el individuo se torna cinético, ambiciona la participación de todo el cuerpo y los sentidos en el ritmo, participación posible hoy día en virtud de la estereofonía, el walkman...; el hombre “disciplinario-autoritario” destinaba la música a sitios y momentos prefijados (concierto, baile, *music-hall*, radio), el individuo posmoderno oye música de la mañana a la noche y en cualquier lugar. Sin embargo, no debe interpretarse la seducción posmoderna como un sucedáneo de comunicación ausente ni tampoco como un escenario privilegiado que oculta lo abyecto de los vínculos comerciales. “No nos engañemos, el florecimiento de los nuevos *mass media*, la tele en particular, por importante que sea, no puede explicar fundamentalmente esa promoción de la personalidad, esa necesidad de confeccionarse semejante imagen de marca. La política personalizada corresponde a la emergencia de esos nuevos *valores* que son la cordialidad, las confidencias íntimas, la proximidad, la autenticidad, la personalidad, valores individualistas-democráticos por excelencia, desplegados a gran escala por el consumo de masas (...) Desde este momento se trata de vencer la entropía constitutiva de las organizaciones burocráticas, reducir los bloqueos de información, los secretos y las insuficiencias. La seducción no funciona con el misterio, funciona con la información, con el feed-back, con la iluminación de lo social a la manera de un *strip-tease* integral y generalizado.” (*Ibid.*, 1998, pp. 25 y 27). Con respecto al impacto real de la personalización planificada, ha sido evidentemente estimado en exceso por los políticos y sus asesores; poco a poco todos los políticos caen en la fascinación del *star system*, pero el efecto tiende a anularse por difusión y saturación mediática, al mismo tiempo que distrae epidérmicamente a un público que está lejos de ser tan

² Tal vez se encuentre aquí la razón del éxito de sus libros. Por ejemplo, La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo

ingenuo y pasivo como imaginan y denuncian los actuales detractores del “espectáculo”. Y además porque esta exposición pública, que responde al imperativo de transparencia e iluminación metódica del presente, como si ya nada debiera y pudiera permanecer secreto, es sin duda de cierto riesgo para los que se proponen trabajar con la cosa pública. Nosotros recordamos, en este punto, los últimos y conocidos acontecimientos que mostraron públicamente “secretos” del presidente Clinton, pero que sin embargo no consiguieron mellar su “pública” aceptación y consenso políticos.

Hay que decir que el proceso de personalización no es una novísima versión del “divertirse” ni una muestra flagrante de alienación - nunca hubo tanta información como ahora-, porque el “narcisismo” ha derrumbado lo trágico y se presenta como una forma inédita de apatía, producida por una sensibilización de superficie hacia el mundo, pero también hecha de una profunda indiferencia hacia él. Paradoja que podría explicarse por la parafernalia de información con que se nos agobia y la rapidez con que se suceden uno a otro los acontecimientos mass-mediáticos, haciendo casi imposible una emoción que dure mucho tiempo. “La falta de atención de los alumnos, de la que todos los profesores se quejan hoy, no es más que una de las formas de esa nueva conciencia cool y desenvuelta, muy parecida a la conciencia telespectadora, captada por todo y nada, excitada e indiferente a la vez, sobresaturada de informaciones, conciencia opcional, diseminada, en las antípodas de la conciencia voluntaria, “intra-determinada” (...) Inútil desesperarse, el “debilitamiento de la voluntad” no es catastrófico, no prepara una humanidad sumisa y alienada, no anuncia para nada la subida del totalitarismo: la apatía desenvuelta representa al contrario un muro contra los sobresaltos de religiosidad histórica y los grandes designios paranoicos” (LIPOVETSKY, 1998, p. 57). El miedo moderno a morir y envejecer es concomitante a esta sociedad y parte constitutiva, imborrable, del neo-narcisismo. Nietzsche decía que lo “que realmente rebela contra el dolor no es el dolor en sí, sino el sinsentido del dolor”, lo mismo ocurre con la muerte y la edad, que horrorizan por su falta de sentido, no deberían tener lugar en las sociedades contemporáneas. Por eso la “sinceridad” se pierde frente al moribundo, al que se le escamotea la verdad, luego, su muerte no debe ser gritada. El narcisismo monta un teatro “discreto” alrededor de la inmediatez, y no solo designa la pasión por el conocimiento de uno mismo sino al mismo tiempo la pasión de la revelación íntima del Yo. Ahí está la inflación actual de biografías y autobiografías que dan muestra de ello. “Al exigir constantemente mayor inmediatez y proximidad, abrumando al otro con el peso de las confidencias personales, ya no respetamos la distancia necesaria para el respeto de la vida privada de los demás: el intimismo es tiránico e “incivil”” (*Ibid.*, 1998, p. 65) . Pero por otro lado, el “culto a lo relacional personaliza o psicologiza las formas de sociabilidad, corroe las últimas barreras anónimas que separan a los hombres, se convierte en un agente de la revolución democrática que opera continuamente la disolución de las distancias sociales” (*Ibid.*, 1998, p. 71) . Y se desemboca en el debilitamiento significativo del carisma de las estrellas y famosos del mundo. Las figuras del poder y el saber también se apagan. Parafraseando a Andy Warhol, decimos nosotros que todo el mundo quiere ser célebre. Al proclamarse la intolerancia frente a semejante desigualdad y distancia, se disuelven los discursos sagrados marxistas y psicoanalíticos, es el fin de los colosos históricos, el fin de las *stars* por las que la gente se suicidaba (recuérdese en la lejanía a Rodolfo Valentino), y se multiplican y diversifican los pequeños pensadores, las estrellas de un verano televisivo. “Fin de la cultura sentimental, fin del *happy end*, fin del melodrama y nacimiento de una cultura cool en la que

cada cual vive en un bunker de indiferencia, a salvo de sus pasiones y de las de los otros” (*Ibid.*, 1998, p. 77).

Lo nuevo, no obstante y a pesar de todo, exige la genealogía, la referencia cronológica, la memoria. Posmodernidad no significa haber llegado a o despegar de un punto cero. Pero no se puede dejar de reparar en que las “vanguardias” no paran de dar vueltas en el vacío, imposibilitadas de un gesto innovador artístico de importancia. La negación ha conseguido perder su poder creativo, los artistas no realizan más que reproducciones y plagios de los grandes descubrimientos del primer tercio del siglo. Daniel Bell, precisamente, caracteriza al posmodernismo como la fase de declive de la creatividad artística.³ No hay que olvidar que modernismo artístico e igualdad no fueron discordantes, formaron parte de una misma cultura democrática e individualista; emanciparon la sociedad de las fuerzas ocultas y de su correspondencia social, la jerarquía, y liberaron al arte de la sujeción a los maestros, del apego a los códigos de la imitación y de la narración-representación. “En esas condiciones vemos el límite de la aproximación sociológica que analiza el arte como “práctica clasificadora”, sistema regido por una lógica de la diferenciación estatutaria y de la distinción: a partir de finales del siglo XIX, el proceso modernista es el que ilumina la verdadera función del arte, no la imposición simbólica y social del reconocimiento y de la diferenciación a través del consumo cultural de los grupos” (LIPOVETSKY, 1998, p. 87). La cita remite seguramente al pensamiento “entomológico”, en el “campo intelectual” francés (pero no sólo), de Pierre Bourdieu. Por eso Daniel Bell ha subrayado que la cultura moderna es antiburguesa: es la importación del modelo revolucionario a la esfera artística. “Es por ello que no podemos suscribir los análisis de Adorno quien, fiel en este punto a la problemática marxista, ve en el modernismo un proceso “abstracto” análogo a la lógica del sistema del valor de cambio generalizada en el estadio del gran capitalismo” (*Ibid.*, 1998, p. 91) Ahora, con la edad del consumo, la lógica del modernismo se ha consumado, se ha arribado al objetivo secular de las sociedades modernas con ella; es la revolución de lo cotidiano lo que en este instante toma fuerzas, después de las revoluciones económicas y políticas de los siglos XVIII y XIX, y después de la revolución artística de comienzos del siglo XX. “La era del consumo no sólo descalificó la ética protestante sino que liquidó el valor y existencia de costumbres y tradiciones, produjo una cultura nacional y de hecho internacional en base a la sollicitación de necesidades e informaciones, arrancó al individuo de su tierra natal y más aún de la estabilidad de la vida cotidiana, del estatismo inmemorial de las relaciones con los objetos, los otros, el cuerpo y uno mismo” (*Ibid.*, 1998, p. 107). El consumo compele al individuo a hacerse cargo de sí mismo, lo vuelve responsable; se trata de un sistema de participación inevitable, todo lo contrario de lo que afirman las tesis de aquellos que vituperan contra la sociedad del “espectáculo” y la “pasividad”. Nos encontramos con la emergencia de un individuo que responde a lógicas múltiples, un poco a la manera de las yuxtaposiciones en compartimentos de los artistas pop. Desde ese punto de vista, la edad posmoderna no es naturalmente paroxística y pulsional como la moderna, es, al revés, el momento cool y desencantado del modernismo; no hace más que continuar, con otros medios, la obra de secularización de las sociedades modernas democrático-individualistas. “El universo de los objetos, de la información y del hedonismo remata la “igualdad de condiciones”, eleva el nivel de vida y cultiva a las masas, aunque sólo sea bajo el mínimo común denominador, emancipa a las mujeres y a las minorías sexuales, unifica las edades bajo el imperativo de la juventud, banaliza la originalidad, informa a

todos los individuos, pone en un mismo plano un best-seller y el premio Nobel, trata de igual modo los sucesos, las hazañas tecnológicas y las curvas económicas: las diferencias jerárquicas no cesan de retroceder en beneficio del reino indiferente de la igualdad (...) Solamente en esa amplia continuidad e individualista se dibuja la originalidad del momento posmoderno, es decir el predominio de lo individual sobre lo universal, de lo psicológico sobre lo ideológico, de la comunicación sobre la politización, de la diversidad sobre la homogeneidad, de lo permisivo sobre lo coercitivo” (*Ibid.*, 1998, pp. 114-115). Es el reino del eclecticismo cultural; y en realidad, se encuentra más experimentación cultural, sorpresa, riesgo en el walkman, los videojuegos, el windsurfing, las películas comerciales espectaculares que en todas las películas de la llamada “vanguardia”. No se trata ya de crear un nuevo estilo sino de frecuentar todos: el arte moderno, en ese sentido, es una tradición entre otras tradiciones; de aquí en más, se legitima la memoria, el pasado y el presente reciben el mismo aprecio de igualdad, y se hace coexistir sin contradicción alguna todos los estilos. En este contexto, la “crisis del Estado-providencial es un medio de diseminar y multiplicar las responsabilidades sociales, de reforzar el papel de las asociaciones, de las cooperativas, de las colectividades locales, de reducir la altura jerárquica que separa el Estado de la sociedad (...) Para el Estado se abre el camino de entrar en el ciclo de la personalización, de adecuarse a una sociedad móvil y abierta, rechazando las rigideces burocráticas, la distancia política, aunque sea benévola, a la manera de la socialdemocracia” (*Ibid.*, 1998, 134-135).

Lipovetsky sostiene también que, desde hace mucho, se ha machacado sobre las características dramáticas de la puesta en escena de los *mass media*: constante atmósfera de crisis, inseguridad urbana y planetaria, escándalos mayúsculos, catástrofes, entrevistas conmovedoras, las informaciones juegan con la emoción, con el cliché sensacionalista, etc. Pero no se ha reparado sobre el fenómeno, inédito, que constituye la otra cara, de algún modo, del fenómeno anterior: la extensión generalizada del código humorístico. “Cada vez más, la publicidad, los programas de animación, los slogans y la moda adoptan un estilo humorístico” (LIPOVETSKY, 1998, p. 136). La ausencia de fe posmoderna, el neo-nihilismo que va imperando, no es atea ni mortífera, se ha convertido en humorística. Pero sólo la sociedad posmoderna puede ser llamada humorística, en la medida en que, a diferencia de otros procesos culturales, se ha instituido bajo un imperativo tendiente a disolver la oposición, hasta el momento rígida y estricta, entre lo serio y lo no serio. Y no se discurre con una comicidad sarcástica sino *húdica*. El humor posmoderno deja tras de sí lo negativo típico de las fases culturales satíricas o caricaturescas. “Las gracias, los juegos de palabras también pierden su prestigio: casi se piden disculpas por hacer un juego de palabras o uno se burla inmediatamente de su propia agudeza” (*Ibid.*, 1998, 141).

Hay muchas probabilidades de que sea la publicidad el lugar donde mejor se explicita el fenómeno humorístico. La publicidad ha podido llevar bastante lejos la lógica del absurdo, el juego del sentido y del sinsentido, de aquello que los ingleses han denominado como *nonsense*, a condición de que no perdiera de vista su objetivo mayúsculo, resaltar la imagen del producto. “Esa es la paradoja: la publicidad, unánimemente estigmatizada como instrumento de adoctrinamiento, de lavado de cerebro ideológico, no se dota de los medios para esta inculcación. En sus formas avanzadas, humorísticas, la publicidad no dice nada, se ríe de sí misma: la verdadera publicidad se burla de la publicidad, del sentido como del sinsentido, evacúa la dimensión de verdad,

³ Gilles Lipovetsky basa sus reflexiones sobre esta cuestión en la traducción del libro del norteamericano, Les Contradictions culturelles

y esa es su fuerza. La publicidad ha renunciado, no sin lucidez, a la pedagogía, a la solemnidad del sentido” (*Ibid.*, 1998, p. 147). De modo que la publicidad no tiene demasiado que ver con las funciones que tradicionalmente se arrogaban a la ideología: ocultación de lo real o imposición de contenidos. Aunque pueda colisionar con la conciencia contemporánea, enemiga del acontecimiento publicitario, no hay que dudar en plantear que, en su vertiente humorística, forma parte de la amplia movilización “revolucionaria” de la crítica de la ilusión, inaugurada antes en la pintura y después en la literatura, en el teatro, en el cine de vanguardia durante el transcurrir del siglo XX. Porque, además, no existe humor que no demande una función de actividad psíquica por parte del receptor. “Igual que con Cézanne, el cubismo, los abstractos o el teatro desde Brecht, el arte cesa de funcionar en el registro de la mimesis y de la identificación, para aparecer como un puro espacio pictórico y teatral y ya no como un doble fiel de lo real, lo mismo sucede con el humor, la escena publicitaria se desliga del referente, adquiere una autonomía y se erige en hecho publicitario, en una especie de formación de compromiso entre la representación clásica y la distanciamiento moderna” (*Ibid.*, 1998, p. 149). De allí por ejemplo un discurso periodístico saturado de títulos burlones y ligeros, como entre nosotros ocurre con el diario Página/12. El humor, a diferencia de la ironía clásica, se muestra como la propensión de alguien a establecer cierto tipo de simpatía, que hasta puede llegar a ser actuada, y es por eso un guiño de complicidad tendido hacia el interlocutor, para reírse con él y no de él.

Relacionado con esto último, repárese en el programa televisivo del periodista Jorge Lanata, Día D (América, canal de aire n° 2, lunes a viernes de 21 a 22 hs.), cuyo éxito casi sin hesitar más que de las denuncias cotidianas que realiza depende del modo humorístico que constantemente despliega para llevarlas adelante. Como dijimos al comienzo de este apartado III, la realidad parece coincidir con las incisivas descripciones e interpretaciones de Vattimo y Lipovetsky. Demos algunos otros ejemplos de la Argentina como contribución a dicha coincidencia. En el terreno de los canales de cable, la diversidad incluye, en el canal n° 61 Argentinísima, de la empresa de televisión por cable Multicanal, propuestas parapsicológicas o de las ciencias llamadas “ocultas”, que de ese modo han salido a la luz pública, brindando por un lado la salida laboral que ofrecen los cursos de la Academia Argentina de Estudios Parapsicológicos, y por otro la realización de “trabajos” para solucionar problemas sentimentales, deudas de juego, obstáculos comerciales, etc. Estos programas, que sin ningún despliegue técnico novedoso repiten estructuras de la paleo TV: dos personas charlan frente a una cámara que tiende a estar fija y responden consultas previas, nos permiten sostener que tenemos aquí una zona de la cultura popular, otrora no sancionada públicamente por el mundo oficial y de circulación secreta, coexistiendo públicamente con la ciencia oficial, cuya *doxa* evidentemente en este sentido se ha debilitado. Al mismo tiempo, formando parte de esta ola de época que saca lo privado hacia lo público, de revelación de secretos que ya no pueden permanecer como tales, aunque por supuesto siempre se la podrá considerar insuficiente, ola que por lo tanto no responde en este caso sólo a razones políticas nacionales, deben computarse el reconocimiento de “excesos” y la confesión de métodos clandestinos de desaparición de personas durante la última dictadura, hechos en la televisión abierta de la democracia, por parte de los militares Balza y Scilingo; y también la reciente apertura de archivos policiales de la policía bonaerense, conservados desde el mismo período militar.

En el andarivel estético, el canal de cable Volver exhibe a las claras la voluntad museística posmoderna, sensible ya a la “re-escritura” que dibuja la nostalgia en segundo grado de las *remakes*, ya al “directo” retorno al pasado, en esta oportunidad al del cine y TV nacionales; voluntad que comparte con otros canales como Uniseries, dedicado a las series clásicas de la televisión del “ayer”, que es el “hoy” posmoderno. Y en el plano del llamémosle así intimismo que se asoma pública y periódicamente, cabe mencionar el programa de los viernes a la noche de Mirtha Legrand, “**La noche de Mirtha**”, que se transmite desde la “privacidad” de la casa del entrevistado. El primero de ellos fue la noche del 16 de julio de 1999, desde la vivienda de Zulema Yoma. Las dos, como se sabe, comparten el dolor por la muerte de los únicos hijos varones, y ése fue el principal tema de conversación. Desde ya que este programa dista bastante del de Moria Casán, **La noche de Moria**, quien confesó “intimidades de alcoba” con su marido, su ex marido y los hijos, pero los dos muestran el declinar del aura de las *stars*, al confesar ellas mismas igual dolor que las mujeres del común, y consiguientemente reducir las distancias, antaño insuperables y condición *sine qua non* para la existencia del *star system*. Sin ser redundantes, conviene agregar que en otro de los programas de Legrand, Mercedes Sosa, ex comunista y consecuentemente atea, clásica figura de la llamada canción de protesta e impermeable a nada público que no tuviera que ver con una política de izquierda, confesó que después de soportar una depresión que por poco no la lleva a la muerte, se acercó “humildemente” a Dios. En fin, en el caso del deporte, los relatores y comentaristas de fútbol, y no sólo porque no haya mucho que decir del partido que se está desarrollando, dejan filtrar “pastillas” de vida privada, en todo momento y sin contención alguna para el humor de cuño particular.

IV

A modo de provisionarias conclusiones, podemos decir que en la Argentina la constante formulación del sistema que articula lo privado con lo público en la televisión actual, sistema por lo mismo flotante e inestable, no responde sólo a las condiciones de libertades públicas y privadas, propias del retorno de la democracia a partir de la administración del presidente Alfonsín en 1983, y profundizadas con las privatizaciones y desregulaciones llevadas a cabo por la administración del presidente Menem, sino que, para decirlo de otra manera, la democracia hace posible, acompañándolos con la necesaria decisión política, que los efectos internacionales de y en los medios de comunicación, explicables históricamente en el largo plazo del proceso de secularización moderno, se hagan realidad en el país, y no puedan dejar de ser entendidos como más o menos nítidas expresiones de lo que Vattimo y Lipovetsky, entre otros, han dado en llamar mundo posmoderno. Todo ello a pesar, y también a causa, de la sugestiva reflexión de otro pensador contemporáneo: “No, el hombre no puede vivir sin refugio, es decir, públicamente, sin vida privada. El hombre no es un animal político: si lo reducimos a esa condición, se convierte en un perro, éste es el grito rebelde de Diógenes, cínico” (SERRES, 1995, p. 53).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUER, M., 1997, “*El origen del mundo y Lacan*”, en **El Arca**, Año 6-Nº 28, Bs. As., agosto, p. 41.
- ESCRIBANO, I., 1999, “Por qué hay cada vez más adeptos al *chateo*”, en **La Nación**, domingo 10 de octubre, p. 17.
- FLICHY, P., 1993, **Una historia de la comunicación moderna. Espacio público y vida privada**, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, [traducción: Eugene Rosell i Miralles; título original: **Une histoire de la communication moderne. Espace public et vie privée**, Éditions La Découverte, París, 1991].
- HABERMAS, J., 1981, **Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública**, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, [traducción: Antoni Doménech, con la colaboración de Rafael Grasa; título original: **Strukturwandel der Öffentlichkeit Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft**, Hermann Luchterhand Verlag GmbH & Co KG, Darmstadt y Neuwied, 1962].
- HIRSCH, I., 1999, “Celulares con todos los chiches”, en **La Nación**, domingo 24 de octubre, sección 7, p. 5.
- LIPOVETSKY, G., 1998, **La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo**, Barcelona, Editorial Anagrama, (11ª ed.; 1ra. ed.: 1986), [traducción: Joan Vinyoli y Michéle Pendanx; título original: **L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain**, Éditions Gallimard, París, 1983].
- PERROT, M., 1991, “Conclusión”, en **Historia de la vida privada. Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada**, Philippe Ariés y George Duby (dir.), Tomo VIII, Bs. As., Taurus, [traducción: Francisco Pérez Gutiérrez y Beatriz García; título original: **Histoire de la vie privée**, Éditions du Seuil, París, 1987].
- PISCITELLI, A., 1998, **Post/Televisión. Ecología de los medios en la era de Internet**, Bs. As., Paidós.
- SARLO, B., 1994, **Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videoculturas en la Argentina**, Bs. As., Ariel.
- SERRES, M., 1995, **Atlas**, Madrid, Cátedra, [traducción: Alicia Martorell; título original: **Atlas**, Éditions Julliard, 1994].
- VATTIMO, G., 1990, **La sociedad transparente**, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, [traducción: Teresa Oñate; título original: **La società trasparente**, Garzanti Editore, Milán, 1989].
- VERÓN, E., 1997, “De la imagen semiológica a las discursividades. El tiempo de una fotografía”, en **Espacios públicos en imágenes**, Isabel Veyrat-Masson y Daniel Dayan (comps.) Barcelona, Editorial Gedisa, [traducción: Alberto L. Bixio; título original: **Hermés 13-14. Espaces Publics en Images**, CNRS Éditions, París, 1994].
- VINCENT, G., 1991, “¿Una historia del secreto?”, en **Historia de la vida privada. La vida privada en el siglo XX**, Philippe Ariés y George Duby (dir.), Tomo IX, Bs. As., Taurus [traducción: José Luis Checa Cremades; título original: **Histoire de la vie privée**, Éditions du Seuil, París, 1987].

INFORME DE LA PROF. MIRIAM GOLDSTEIN

LO PÚBLICO Y LO PRIVADO EN UN GÉNERO TELEVISIVO: EL TALK SHOW. ALGUNAS PRECISIONES METODOLÓGICAS

Desde nuestra inserción en el programa de incentivos, dentro del marco de la UNLM, hemos trabajado en dos proyectos sucesivos. El primero de ellos abordó la cuestión de Géneros y Televisión, e hizo hincapié sobre todo en tres zonas: la programación de algunos canales de cable monogramáticos, los programas femeninos y las telecomedias de asunto familiar, a través de cuyas continuidades, transformaciones y emergencias pudimos plantearnos las relaciones existentes entre la subdivisión en géneros y la segmentación de audiencias.

En la actualidad, estamos finalizando un segundo proyecto que abarca la problemática de lo privado y lo público, sus límites conflictivos, sobre todo en dos géneros televisivos: el "talk show" y la telecomedia familiar.

Pero lo que me propongo a través de estas breves palabras es dar cuenta de los caminos metodológicos que habitualmente he seguido, y de cómo ellos serían complementarios de otros, posibles, que por razones diversas aún no he emprendido.

La perspectiva teórica empleada parte del análisis textual, disciplina que implica una mirada necesariamente semiótico-cultural y que nos es afin ya que todos los integrantes de este equipo, empezando por su director externo, provenimos del área de la literatura. Dentro de ese encuadre he hecho un trasvasamiento teórico hacia el análisis de los textos audiovisuales.

Las presentes reflexiones se basan entonces en la propia experiencia de investigación, enriquecidas por el marco teórico que aporta un libro de reciente edición en castellano. Me refiero a *Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*, de Francesco Casetti y Federico di Chio (Barcelona, Paidós, 1999).

Abordar una perspectiva textual no significa ceñirse al análisis de los contenidos, un método que también se centra en el universo textual, pero cuyos criterios de investigación operan con una idea de texto sumamente simplificada: el texto como contenedor, como sumatoria de significados autónomos que pueden ser desglosados. Pero incluso en el seno de esa corriente se ha operado, sin embargo, un cambio: un pasaje del mero inventario eminentemente cuantitativo que se empleara en el pasado para los estudios televisivos, a la modalidad interpretativa. Hoy día se le dedica mayor atención a la complejidad textual y se han buscado variantes para acceder a la significación de una manera menos esquemática.

En el análisis textual, aplicable no sólo a un tipo de programas televisivos en forma aislada, sino también al conjunto de los incluidos en la programación, entendida como macrodiscurso (González Requena, 1988), el objeto textual no es considerado como un elemento transparente, instrumento transmisor de representaciones o informaciones, sino como realización comunicativa, construcción simbólica en la que no es posible aislar contenidos por fuera de las formas estructuradas, las cuales, a su vez, provienen de procesos comunicativos que presuponen sistemas de significación (Eco, 1976).

Además, los análisis realizados parten desde la teoría de la enunciación, lo que permite abordar un texto en su complejidad, y descubrir la existencia de un lector modelo construido por el texto. Todo texto perfila un tipo peculiar de enunciador así como también dibuja su auditorio modelo, a través de la elección de una lengua, de una determinada competencia enciclopédica, un patrimonio léxico y estilístico peculiar, y la elección de ciertas marcas genéricas. Así lo fundamenta Eco:

“un texto es un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo: generar un texto significa aplicar una estrategia que incluye las previsiones de los movimientos del otro; como ocurre, por lo demás, en toda estrategia. En la estrategia militar (o ajedrecística, digamos: en toda estrategia de juego), el estratega se fabrica un modelo de adversario.(...) Para organizar su estrategia textual, un autor debe referirse a una serie de competencias (expresión más amplia que “conocimiento de los códigos”) capaces de dar contenido a las expresiones que utiliza” (Eco, 1981, 79-80).

Elegidas una problemática para explorar y una concepción a seguir, la siguiente etapa imprescindible se compone entonces de la selección de un corpus audiovisual que pueda ser representativo -la muestra debe adecuarse proporcionalmente al fenómeno en cuestión. En el caso del objeto textual televisivo, tan complejo como cambiante, y más particularmente en el del talk show, al que tomo por ejemplo, compilamos un corpus frondoso, aunque discontinuo, que cubrió un lapso inicial de aproximadamente un año y medio -desde abril de 1997 hasta agosto de 1998.

Me basé en cuatro ciclos por considerarlos representativos debido a una variable fundamental, su perdurabilidad en el aire. Los ciclos -*Sin vueltas, Hablemos claro, Causa común, Amor y Moria*- eran genéricamente similares, programas de debates, integrados por una conductora, un panel principal del que participaban personas cuyos casos tenían un aspecto en común, vinculado con la temática del programa, y un panel complementario destinado a interrogar y/o cuestionar al primero. Mayormente compuestos por mujeres, las exposiciones y discusiones hacen hincapié casi únicamente en aspectos de la vida privada -y aun íntimos- tanto de las personas comunes como de los personajes públicos - deportistas, políticos, y personajes de la farándula. La presencia agregada de especialistas es privativa de algunos ciclos, donde ellos se dedican a esclarecer la discusión desde un lugar “otro”, como palabra autorizada que presupone una jerarquía superior.

El horario era una peculiaridad que los reunía, ya que todos ellos iban al aire entre las 15 y las 18 hs., un horario pensado desde la segmentación de audiencias como para la mujer, en especial la que no trabaja fuera de su casa. Se agrega una coincidencia, y es que dos de los cuatro ciclos se emiten de 16 a 17, horario que hasta principios de la década del 90 ocupara tradicionalmente el magazine denominado programa femenino, cuya hegemonía fuera eclipsada por la presencia mayoritaria de talk shows.

El recorte no era sencillo, pues otro ciclo vinculado con los géneros de la televerdad quedaba fuera. En efecto -me refiero a *Gente que busca gente*-, el objetivo era otro, la búsqueda de personas extraviadas, lo cual conllevaba no sólo diferencias de subgénero fundamentalmente temáticas, pero también retóricas y enunciativas, sino también había diferentes “regularidades ligadas al género”-según la terminología de Wolf (1984)- que lo sacaban de nuestro terreno específico: a saber, su conducción masculina y la banda horaria que ocupaba, fronteriza entre la tarde y la noche. Dichas características lo asimilaban más al reality show que al talk show.

La forma como me aproximé al corpus tiene en cuenta también la reunión y posterior análisis de los elementos paratextuales (Genette, 1989). Esto es, todo lo que rodea al texto enriquece su abordaje, se trate del peritexto -desde sus títulos de crédito, banda sonora incluida, esto es lo más cercano a él- hasta los diferentes epitextos, vinculados con el texto desde lugares materialmente aislados y hasta emitidos por soportes diferentes, ya no audiovisuales sino gráficos o radiales. En este caso, las entrevistas y notas a conductoras de talk shows provenientes de diferentes medios gráficos, o una

entrevista personal que pude realizar a la conductora María Laura Santillán, sirven como ejemplos de material epitextual.

Retomando otros conceptos de Genette, el trabajo con las intertextualidades que entrecruzan mi objeto de estudio hace que el panorama se complete y cobre también espesor histórico. Todo texto se halla atravesado por variables culturales. En este sentido, texto y sociedad entablan una dialéctica, ya que si en él la sociedad ha dejado sus huellas, no es menos cierto que el mismo ha incidido en las redes de significación que la sociedad ha estado tejiendo.

El talk show actual, advertí a través del análisis, nos interpela desde un anclaje particular, en un contexto mediático en el cual es preciso leer presencias y ausencias.

Porque, en principio, nos habla de una progresiva ausencia, la del programa femenino tradicional, el magazine para el ama de casa al que reemplazó en su horario habitual de las 16 hs. y en esto advertimos la construcción de un nuevo contrato de lectura (Verón, 1985), ya menos pedagógico y de mayor complicidad, con matices más democráticos respecto del género femenino, que antes fuera interpelado como un mero aprendiz.

Por otra parte, y como a contraluz, la lectura de los talk shows que constituyen el corpus me ha permitido advertir la presencia de rasgos melodramáticos. Para decirlo más claramente, hay muchos rasgos del melodrama, afines con la telenovela, identificables dentro del programa de debates tal como el mismo se ha vuelto hegemónico en la Argentina actual: sus personajes estereotipados, la anecdotización permanente de los lazos de parentesco, la escenificación del "pobre" que en la telenovela cumple sus sueños de ascenso social mientras en el programa de debates llega a ser famoso por quince minutos, la retórica del exceso, la pasión y lo lacrimógeno.

Asimismo, encuentro en el funcionamiento del género la combinación de tres formas diferentes de comunicación, según las clasificara John B. Thompson (1998). Primeramente, la interacción cara a cara, en un contexto de copresencia en referencia espacio temporal, la cual se produce en el living representado en el estudio de grabación. En segundo lugar, la interacción mediática, a través de los llamados telefónicos que salen al aire, y que coadyuvan con la imagen polifónica que produce el género. Por último, existe lo que el autor denomina la "casi interacción mediática", un tipo peculiar de intercambio ya que, en virtud de la separación de contextos existente entre las instancias emisora y receptora, constituye otras formas de tener en cuenta al destinatario no presencial.

La tele-visibilidad no está al alcance de todos. Ella, que combina la presencia audiovisual con la distancia espacio-temporal, no es recíproca con respecto a emisores y receptores. Los emisores pueden ser vistos y oídos, lo cual no les es permitido a los receptores. Sin embargo, en el reinado de la televerdad el hombre común ha pasado a ser sujeto y objeto del discursar; el que antes fuera un receptor hogareño, hoy virtualmente es un protagonista que puede acceder a la narración de su microhistoria.

El talk show exhibe una forma de orientación indirecta hacia el receptor, ya que su región anterior de la esfera de producción se ha convertido en un lugar para la "interacción cara a cara" entre productores que, al interpelarse unos a otros, indirectamente se dirigen a un amplio número de receptores ausentes. La audiencia se compone, pues, por un lado con participantes copresentes; pero, por otro, con telespectadores ausentes.

Este autor sostiene una tesis que, en primera instancia, podríamos aceptar como certera. La misma consiste en afirmar que, al ofrecer a los individuos imágenes y problemáticas que están más allá de su entorno social inmediato, los medios estimulan o intensifican formas de acción colectiva que podrían ser difíciles de controlar mediante

mecanismos de poder establecidos. Posiblemente, a partir de lo que los participantes aprenden, podrán guiar sus acciones posteriores.

Sin embargo, la acción mediática constituye para Thompson una “espada de doble filo”, en tanto que genera nuevos riesgos por el acceso a asambleas diversas o amplitud de lo televisible, y por la imposibilidad de controlar las formas diversificadas de recepción. Los medios constituyen para los políticos una nueva fuente de fragilidad:

“El ejercicio del poder político está, por tanto, sujeto a un tipo de *escrutinio global* que, simplemente, no existía anteriormente”. (Thompson, 1998, 197).

Siguiendo el pensamiento de Foucault, el autor señala tres instancias históricas de la visibilidad. En la primera, durante el período medieval, solamente unos pocos eran divisados por la mayoría; a partir del siglo XVI, con el panoptismo, la mayoría era controlada por unos pocos. Actualmente, los medios harían visibles a los que ejercen el poder.

Para Thompson, Habermas tuvo en cuenta la interactividad cara a cara generada por los periódicos, pero no llegó a comprender el alcance de las relaciones desespacializadas y no dialógicas de la propiedad pública actual.

Sabemos que, con la formación del Estado moderno, el término “público” fue adquiriendo significación de actividad relacionada con el Estado, en tanto que “privado” se refería a zonas de la actividad económica y relaciones personales que quedaban fuera del control directo del aparato estatal. Desde entonces, sin embargo, los salones y cafés de la vida social burguesa, por un lado, y una serie de organizaciones populares y obreras dieron cuenta que lo público iba más allá de la esfera del Estado y daban lugar a una cultura política significativa. En ese contexto, la defensa de una prensa libre e independiente jugaría como preservación de una esfera de enriquecimiento y debate, como también de una actividad crítica de los gobernantes.

Hoy, sin embargo, la conformación de conglomerados de comunicación, posibilitados por la creciente concentración de recursos en las industrias mediáticas, y la intensificación de mecanismos de globalización han modificado este panorama. El libre mercado comunicacional no da como resultado necesario el pluralismo y la diversidad en el ámbito de las comunicaciones, lo cual trae como consecuencia la necesidad de regulación del mismo, como forma de reinventar la propiedad pública a nivel institucional, creando instituciones mediáticas que escapando al control estatal contribuyan a una mayor diversidad y pluralismo comunicacionales.

Por otra parte, en nuestra etapa debemos considerar la posibilidad de pensar la naturaleza de la propiedad pública creada por materiales impresos, como libros y periódicos, y por medios electrónicos, como radio y televisión, los cuales generan un nuevo tipo de propiedad pública, a través de lo que el sociólogo inglés denomina “espacio de lo visible”: no-localizado, no-dialógico, indeterminado en tanto creativo e incontrolado, en el que las formas simbólicas pueden expresarse y recibirse como pluralidad de otros no presenciales.

A la luz de estas consideraciones nos planteamos cuáles son las lecturas posibles para la exhibición de lo privado que se escenifican en los talk shows, formas híbridas de interacción en la que los individuos implicados en su producción se dedican a la interacción cara a cara en un estudio, y donde muchas veces un “otro cultural” cobra protagonismo. Podría tratarse de una forma de autoindagación social, o un intento de control por parte de misteriosos sectores imbuidos de poder; podría también leerse el fenómeno como un síntoma de los tiempos posmodernos en los que, mientras la historia acaece, el secreto está en la salvación individual, o bien considerarlos como evidencia de

una necesidad de exhibición escandalosa. Pero la gran mayoría de individuos que miran el programa no dialogan efectivamente con los emisores.

Sin embargo, la introducción de temáticas que van cobrando visibilidad a través de estos géneros de la televerdad puede suscitar modificaciones a largo alcance, concomitantemente con el desarrollo de movimientos sociales que luchan por la visibilidad mediática como los de derechos humanos, agrupaciones feministas o asociaciones que propugnan la defensa del medio ambiente. Las inquietudes y propuestas de ciertos grupos hasta hace poco confinados o considerados marginales han podido ganar espacio, en la opinión pública, invocando el conocimiento y aun la adhesión de aquellos que no comparten el mismo contexto espacio-temporal, ni la misma problemática.

En este sentido, detrás de temas tratados en formas aparentemente frívolas o banales por ciertos ciclos de talk shows pudimos leer el ejercicio de una función ejemplarizadora vehiculizada por la conductora del medio televisivo, tendiente a remover o desterrar ciertos prejuicios socio-culturales vinculados con la sexualidad en Occidente. Pudimos también detectar marcados gestos de denuncia frente a la problemática de la violencia familiar, los desbordes y deformidades ocasionados por el machismo o la proliferación de las adicciones, con ciertas dosis no desdeñables de denuncia por las ausencias o carencias institucionales de nuestra sociedad. Encontramos asimismo ámbitos que posibilitaban el acercamiento de vastas audiencias a una mirada analítica de casos particulares, generando una suerte de guía de autoayuda o asistencia terapéutica televisiva.

Al respecto, es interesante recuperar la manera como Dominique Mehl (1997) discute las apreciaciones corrosivas de Richard Sennett (1979) -quien considera que lo privado ha ido devorando al espacio público. Desde un punto de vista menos drástico, la autora considera que, si bien la articulación de las esferas pública y privada es fluctuante, con el correr del tiempo se ha ido enriqueciendo el espacio público con nuevas problemáticas y también remodelando el espacio privado.

Sería de esperar que, a través de lo que antes denominábamos con Thompson “el principio del pluralismo regulado”, se pudieran profundizar estas vías de conocimiento, que a largo plazo pudiera transformarse en una serie de acciones reparadoras, en el marco de una democracia que, si bien no tiene características directas y participativas, pueda funcionar deliberativamente. El rol que pueden ejercer los medios en el desarrollo de la misma es crucial, ya que ellos han mostrado sus capacidades potenciales para articular puntos de vista marginados o excluidos antes de la esfera de la visibilidad mediática.

La siguiente cita revela cierta mirada optimista de Thompson al respecto:

“En las actuales condiciones de las sociedades modernas, una democracia deliberativa sería, por tanto, en una medida significativa, una democracia mediática, en el sentido de que los procesos de deliberación dependerían de instituciones mediáticas tanto como medio de información como de expresión”. (Thompson, 1998, 330)

Lo cierto es que, durante el primer cuatrimestre de 1999, notamos una modificación en la estructura de los talk shows argentinos. Cierta tendencia a tratar aspectos privados de los personajes públicos, mientras las personas comunes iban perdiendo una parte del protagonismo que habían ganado hasta fines del año pasado. Como panorama algo más alentador, sin embargo, vimos el surgimiento de un nuevo programa de debates dedicado a jóvenes y adolescentes.

Como suele ocurrir en los análisis culturales, los cambios a corto plazo deben ser enmarcados en procesos de largo alcance, razón por la cual, por el momento, es difícil elaborar un pronóstico certero.

EL TALK SHOW COMO FENÓMENO MEDIÁTICO ACTUAL EN LA ARGENTINA: Sus continuidades, rupturas y emergencias respecto del folletín y el melodrama, viejas matrices de las culturas populares y/o massmediáticas.

Algunos cambios en el panorama televisivo argentino de los noventas.

A principios de la década del 90, la programación televisiva correspondiente a la banda horaria que iba desde las 10 hasta las 18 hs. se hallaba dedicada principalmente a dos géneros, supuestamente dedicados a las mujeres. Uno de ellos era el "programa femenino", magazine "educativo" tradicional que seguía el paradigma de *Buenas Tardes*, *Mucho Gusto*. El otro era, obviamente, la telenovela.

Más allá de las variables cifras del rating, el juego de fuerzas entre ambos se mantenía bastante parejo, debido a que, mientras algunas emisoras apostaban claramente a una tarde telenovelada para la mujer, Telefé, por ejemplo, emitía su entonces exitoso *Utilísima*, ganador de sucesivos premios Martín Fierro.

Sin embargo, un género que no era nuevo, pero fue cobrando auge paulatino, modificó este panorama bipolar. Un síntoma de que las cosas estaban cambiando fue que, en 1993, el hasta entonces ganador *Utilísima* -nombre que otorgaba su marca a un emporio constituido por el programa femenino de emisión diaria, una Exposición anual, una revista, una boutique y hasta una línea de accesorios para la cocina- perdía rating vertiginosamente, al par que ese mismo año APTRA retiraba de las ternas competidoras el rubro "Mejor programa femenino".

Mientras todo esto ocurría, un "talk show" iba ganando espacio en la programación de canal 2. Se llamaba *Sin vueltas* y, conducido por la periodista Lía Salgado, era emitido diariamente a las 14. Tiempo después alcanzó las dos emisiones por día, cuando se sumó a la anterior la de las 9 de la mañana. En 1994, canal 13 salió al aire con *Causa común*, programa de estructura similar conducido por María Laura Santillán, en el horario central de las 16.

Entre 1993 y 1996, el género "talk show" fue desplazando aceleradamente a los otros géneros, antes predominantes, los cuales no desaparecieron sin intentar antes la puesta en práctica de fórmulas renovadoras. *Utilísima* concluyó su lugar en la TV de aire para pasar a ser un canal de cable monogramático, "dedicado a la mujer".

Actualmente, este panorama se ha agudizado. Enfrentarse con el palimpsesto televisivo de los canales de aire durante los dos últimos meses de 1997 significa, y sobre todo en los horarios de la tarde, aceptar que una nueva hegemonía genérica se manifiesta con toda la fuerza. Prácticamente los "talk shows" ocupan la banda horaria que va desde las 15 hasta las 18 hs, mientras que en el horario central de las 16 los canales 2, 9 y 13 compiten con emisiones del relativamente novedoso género.

A pesar de las modificaciones que conlleva el paso del tiempo, los viejos títulos siguen saliendo al aire. El pionero *Sin Vueltas*, emitido desde 1990 con gran éxito por canal 2, ha cambiado de conductora durante el último año; pero mientras su iniciadora,

Lía Salgado, es reemplazada por Karin Kohen, la primera se abre paso dentro del mismo género y en el canal 9 con *Hablemos Claro*. El canal 13 viene apostando a *Causa Común* desde 1994 y obtuvo un Martín Fierro en 1996. Todos los nombrados y otros por nombrar son conducidos por mujeres, salvo un ciclo que ha tenido corta duración, *Frente a frente*, que emite América TV con la conducción de Alejandro Rial. Un signo de esta expansión puede leerse en el hecho de que ya no solamente periodistas conducen estos ciclos: la vedette y actriz Moria Casán conduce un "talk show" conocido como *Amor y Moria*.

A partir de esta sobreabundancia, gesto que subraya el cambio que se venía percibiendo desde principios de nuestra década, puedo elaborar algunas apreciaciones a modo de hipótesis, al mismo tiempo que abrir ciertos interrogantes. Intentaré desarrollarlos en el transcurso del presente trabajo.

En principio, leo dos desplazamientos significativos, en bandas horarias consideradas "femeninas". Tratar de analizarlos me lleva a la sospecha de que el "talk show", como género, reelabora elementos exitosos provenientes de otros formatos más trillados, al mismo tiempo que ofrece algunas opciones novedosas, que lo hacen particularmente exitoso en la actualidad y no sólo en nuestro país, sino también en Estados Unidos y Europa, donde también ha proliferado.

Un hecho significativo respecto del primer desplazamiento que señalo es que se reemplaza por otro tipo de vínculo el contrato netamente pedagógico que el "femenino" tradicional proponía a sus siempre interpeladas pero ausentes telespectadoras. Podríamos decir que en el equilibrio de sus componentes pierde peso el didactismo y gana lugar el protagonismo de la audiencia.

Creo que el "talk show" ofrece un contrato enunciativo más parejo al público televidente. Una cierta forma de complicidad según la cual vos, telespectadora que antes escuchabas, copiabas y siempre estabas del otro lado de la pantalla lista para acatar, ahora podés estar de este lado, contando tus historias de vida, exponiendo tu caso, tus motivaciones, tus vivencias, u oyendo casos similares a los que has experimentado o experimentás en tu vida cotidiana.

Dichas problemáticas son discutidas por un panel que está en el estudio, comentadas por televidentes que llaman por teléfono para opinar, y también son analizadas por especialistas adecuados, generalmente psicólogos/as, para sacar conclusiones acerca de lo que a muchos de nosotros nos ocurre o nos podría ocurrir.

¿Se trata por ello de una televisión más democrática, más participativa?...¿Qué representan frente a cámaras? ¿Estamos verdaderamente ante presencias socialmente efectivas o re-presentan algo que, en definitiva, está ausente?

El segundo desplazamiento -mayor producción de "talk shows" que de telenovelas- nos lleva a la posibilidad de pensar la ausencia de la mediación ficcional, que si en etapas previas del medio televisivo se juzgaba imprescindible, en la actualidad parece haber mudado su gravitación. En las historias de vida que componen los "talk shows", se desdibujan las barreras que solían dividir lo privado de lo público y todos -participantes y audiencia- pueden armar con esos retazos sus propias ficciones morales, sociales, psicológicas -¿"telenovelas"?-. Las personas comunes devienen personajes melodramáticos y folletinescos.

La hipótesis que voy a examinar consiste en el posible establecimiento de una genealogía de larga data, que comenzara por el viejo melodrama teatral, pasando por hitos como la novela de folletín y la telenovela, para finalmente arribar al "talk show" como género que retoma y, obviamente, también transforma, produce quiebres respecto de algunos viejos esquemas.

El corpus televisivo en el que voy a centrar mi análisis es un muestreo heterogéneo de programas correspondientes al período que va de abril de 1997 hasta agosto de 1998, basado en cuatro ciclos, representativos por su perdurabilidad en el aire: *Sin vueltas*, *Hablemos claro*, *Causa común* y *Amor y Moria*.

Dejo de lado decididamente el programa *Gente que busca gente*, no porque el mismo, y otros géneros de la programación televisiva, no incluyan rasgos melodramáticos, sino porque considero que tanto el objetivo explícito del ciclo -la búsqueda de personas extraviadas-, como su conducción masculina y el horario "fronterizo" entre la tarde y la noche, lo distinguen de los ciclos abarcados, en lo que Mauro Wolf (1984) denominara "regularidades ligadas al género".

El "talk show" en el contexto de la televisión verdad internacional:

Trataré a continuación de acercarme al género televisivo del que me ocupo, ubicado globalmente dentro de los géneros de la televerdad, también llamados infortainment, love story, reality show, psico show, tele veritá, real life, etc. Todas estas distintas denominaciones sirven para referir un tipo de fórmulas eclécticas de géneros diversos, mediante las cuales la TV de mercado hace uso de las consecuencias desgraciadas o curiosas de la vida humana, a la vez que encuentra una salida para la crisis económica y creativa en la cual se halla inmersa. Se pueden subclasificar a su vez en Talk show, Late night show, Trash-tv y Court show (Mazziotti, 1997).

El fenómeno data de fines de los ochentas, cuando la TV dejaba su actitud de acercamiento a la gente, que la caracterizó en la década anterior, para hacer que la gente comenzara a ir hacia la televisión. De esta manera, la gente común empezó a funcionar como carne de TV, inaugurándose así no solamente una nueva forma de hacer televisión sino también una manera novedosa de consumir programas (Vilches, 1993).

Un aspecto sumamente interesante de varios estudios referidos al género en distintos países es el que recalca en los factores que desencadenarían su auge. En el caso español, María Lacalle (1995) señala: el agotamiento del saqueo del material cinematográfico, la escasa rentabilidad de muchas series, la multiplicación de la oferta, la consiguiente polarización de la demanda, las nuevas modalidades de recepción como el zapping o el video, las crisis de los grandes sistemas públicos de difusión, la presión de los publicitarios, el advenimiento de la dictadura del audímetro. Además subraya con intensidad el fracaso de las instituciones tradicionalmente normalizadoras (escuela, familia, etc.), ante el cual este estilo de televisión funcionaría como una zona de tránsito o mediación entre el individuo desorientado y el abismo que lo separa del sistema social en crisis. Aquí la autora coincide con la interpretación de Livingstone y Lunt, de quienes hablaremos al referirnos específicamente al subgénero "talk show" o programa de debate.

En cuanto a Alemania, Knut Hicketier (1995) encuadra el auge del fenómeno de la "reality TV" en una fase de fuerte disputa entre las empresas comerciales de televisión, permitidas por primera vez desde 1984/5, y los entes públicos establecidos. En una primera etapa, las emisoras comerciales recurrieron a películas cinematográficas y series con mayor contenido de violencia y sexualidad. En la segunda, adoptaron los modelos americanos de los "game shows", luego la monopolización de campeonatos de tenis y

fútbol y, por último, la “reality TV”, cuyo modelo estadounidense, si bien era ampliamente discutido, redituaba altas cifras de audiencia.

La televisión tiene, paradójicamente, en su camino hacia una información actual mundial, en su camino hacia la construcción de la “aldea global”, su mayor éxito sobre todo con los sectores de la mayor proximidad e intimidad, opuestos a esta tendencia. (Hickethier, 1995, 76)

A partir de la anterior observación podríamos hipotetizar si realmente, ante las amenazas homogeneizadoras de la globalización económica y la mundialización cultural (Ortiz, 1996), las producciones de televisión verdad no han surgido de una necesidad, tal vez aún no esclarecida pero no por ello menos fuerte- de expresar, al mismo tiempo que salvaguardar, identidades más bien locales- regionales o nacionales-, y de sacar a relucir otros rasgos identificadores antes descuidados por considerarlos de grupos minoritarios - de las mujeres, de los gays y lesbianas, de los consumidores.

Por cierto que ya existían con anterioridad programas alemanes predecesores de este género, pero en ellos prevalecía mucho más lo pedagógico-instructivo que el show. Por ejemplo, y desde los comienzos de la TV germánica, la exposición de la criminalidad estuvo puesta al servicio de la prevención de crímenes. *Der Polizaibericht melder* (ARD), entre 1953 y 1958, ya presentaba casos criminales elaborados según archivos de la policía judicial. De 1958 a 1968 la serie *Stahlnetz* (ARD) se presentaba como ficción avalada en la autenticidad de los casos tratados. Existió también un ciclo televisivo donde se escenificaban casos criminales y se invitaba a la audiencia a delatar ante la policía cualquier dato que resultara útil; en otro programa se narraban minuciosamente accidentes automovilísticos a fin de enseñar a los conductores a ser más precavidos frente al volante.

Estos son sólo algunos ejemplos, aunque tal vez el precursor más directo de la reality TV alemana, y el que provocara más polémicas, haya sido el reportaje efectuado durante el drama de los rehenes de Gladbeck, cuando en 1988 unos periodistas lograron filtrarse en el vehículo de peligrosos delincuentes y entrevistarlos, justo en el preciso momento en que acababan de asaltar un banco, y huían con personas a las que habían capturado y tenían amenazadas con armas de grueso calibre.

En el caso de Francia, Jean-Louis Comolli (1995) hace alusión al mecanismo de la confesión escandalosa puesta en escena en el ciclo *Bas les masques*. Allí se trata exclusivamente de conflictos sexuales, a través de los cuales se produce un doble tipo de coacción: hablar de sexualidad, perversión, transgresión, anormalidad, desviación, por una parte. Expresarse sólo desde el punto de vista del sufrimiento, por otra, lo cual justifica la confesión y al confesor. La confesión no parte de la necesidad de quien cuenta la historia, sino de la “actitud benevolente” de la conductora/confesora, quien goza y hace gozar al televidente desde una actitud voyeurista. Lo que se oculta de un modo flagrante es el deseo de gozar de las bajezas del otro. Y esto no es otra cosa que “manipulación”, desde el momento en que no se dice expresamente lo que se busca.

Para Comolli:

La benevolencia es la nueva dimensión soft del control social tal como se practica en y por la televisión. Estamos en la era de la amabilidad, del compromiso, del humano (Humano, esta terrible palabra que poco a poco aniquila lo que todavía podría quedar de humano en la relación entre los hombres). Con lo que Mireille Dumas desempeña el papel protagónico de moda, el de una persona atenta a las confidencias, que aporta una ayuda humanitaria y cura las heridas. (Comolli, 1995, 118)

Además, algunas reflexiones que Foucault hiciera en *La arqueología del saber*, acerca de la confesión, el reconocimiento y “el deseo de saber”, le sirven para sostener su argumentación:

Al menos desde la Edad Media, las sociedades occidentales han colocado la confesión entre los mayores rituales de los que se espera la producción de verdad (...) La propia evolución de la palabra confesión y de su función jurídica resulta significativa: se pasó de la “confesión” como reconocimiento por alguien del estatuto, la identidad y el valor que concede a otra persona, a la “confesión” como reconocimiento por alguien de sus propios actos o pensamientos. Durante mucho tiempo el individuo se valió de la referencia de los demás y de la manifestación de sus lazos con otros (familia, juramento de fidelidad, protección) para acreditar su autenticidad; luego ésta pasó a depender del discurso de verdad que era capaz u obligado a formular sobre su propia persona. La confesión de la verdad pasó a constituir una parte esencial de los procedimientos de individualización por parte del poder.(...)
Cómo debe habernos entrampado esta astucia interna de la confesión para que hayamos concedido a la censura, a la prohibición de expresar y pensar, un papel protagónico; uno debe haberse formado una imagen trastocada del poder como para creer que es de libertad que nos hablan, desde hace tanto tiempo en nuestra civilización, todas aquellas voces que machacan una increíble exhortación a decir lo que uno es, ha hecho, recuerda y ha olvidado, lo que esconde y lo que se esconde, lo que no se piensa y lo que piensa que no piensa. Una inmensa obra a la que Occidente ha sometido generaciones para conseguir -mientras otras formas de trabajo garantizaban la acumulación del capital- la sujeción de los hombres, es decir, su conversión en sujetos, en ambos sentidos del término. (Extractado de Comolli, 1995, 119-120)

Cuando Cavicchioli y Pezzini (1995, 106) se refieren a la “televerdad” en Italia, trabajan sobre una hipótesis de que “el modelo de referencialidad propuesto y presupuesto por estas transmisiones,(...) más que derivar directamente de la realidad extratextual, construyen un simulacro que hace referencia y se apropia de otros discursos y otros géneros televisivos”. Por ello aluden a “efectos de realidad” o “efectos de verdad”.

Si bien ambas autoras se dedican a elaborar una clasificación tipológica interesante de la TV veritá, consideran que existen algunas constantes a todos los productos del género. Una de ellas consiste en la existencia de un secreto que el ciclo se propone develar, el cual puede ser de interés público (solución de un caso judicial irresuelto hasta entonces) o por el contrario afectar exclusivamente a la esfera privada (búsqueda de personas desaparecidas). Siempre el resultado exhibido es la espectacularización de la crónica de sucesos, con su correspondiente estructuración narrativa de los hechos que se quieren testimoniar, que encuentra sus modelos en géneros ya codificados (telefilmes policíacos, películas-proceso, películas catastrofistas, dramas televisivos). Este producto puede ejercer lo que las autoras denominan “función pedagógica civil” o bien puede provocar efectos escandalosos, que insisten en el voyerismo del espectador.

En cuanto a los cuatro subtipos que identifican, son denominados:

a. La ventana hacia el mundo: la función predominante es testimonial. Las transmisiones convocan al espectador en su papel de ciudadano, invitándolo a un reconocimiento del soporte de las instituciones y, al mismo tiempo, al ejercicio de un control sobre las mismas. TV y espectador comparten un querer ver.

b. ¿Hacia el panóptico? Aquí la TV opera como sujeto de búsqueda, gran prototipo de la televisión verdad en su modelo italiano, a medio camino entre la información y el entretenimiento. Se dedican a acontecimientos reales altamente dramáticos (delitos sin resolver, desaparición de personas), poseen una conducción “fuerte” y basan su desarrollo en la intervención directa del público. La transmisión, como sujeto de un servicio público, se hace cargo de un compromiso civil con el telespectador. Acuden

frecuentemente al uso del suspenso, a secciones filmadas, para sumirse en el ámbito de la indiscreción.

c. Privado “ma non troppo”. Son programas que nacen fundamentalmente de una voluntad de dar a conocer. Cada emisión, entendida como actante de una estructura enunciativa, asume la posición de enunciatario, de receptor generoso y comprensivo en atención y medios. Las cuestiones son estrictamente privadas, cuando no íntimas, de carácter existencial o moral, y contribuyen a poner en cuestionamiento los límites existentes entre lo privado y lo público. El régimen predominante es el de la falta de pudor.

d. Del género a los géneros: la verdad en juego. Transmisiones que se sitúan en el área del entretenimiento, y son fronterizas en el ámbito de la TV-veritá. El descubrimiento del secreto, lejos de referirse a situaciones dramáticas o de emergencia, se refiere a lo cotidiano, a situaciones del corazón o a simple entretenimiento. Dosis de burla y malicia acompañan a esta diversión, que actúa como parodia de la televisión verdad.

A la hora de sacar conclusiones, Cavicchioli y Pezzini se conducen cautamente. Remarcan la existencia de una red de contradicciones que les impide hacer una lectura unívoca del fenómeno. Encuentran, por un lado, un exuberante narcisismo en los programas centrados en la dimensión interior de los sujetos. También, por otro, transmisiones que tienden a lo social, sumidas en la retórica de la coparticipación y la solidaridad:

En esta superposición de emociones no queda nada claro quién es el depositario de la primacía, si el individuo o la comunidad. Del mismo modo, no queda claro si el individuo se exhibe para pertenecer a la comunidad o si toda la comunidad no quiere hacer otra cosa, sino transformarse en una serie de individuos con derecho a aparecer.

En este incierto contraste y confusión de lo público y lo privado, de lo colectivo y lo individual, nos parece que es el segundo polo el que orienta fundamentalmente la programación de la televisión verdad. La mirada que ésta dirige a lo social está, sin duda, mediatizada por los temas de la seguridad personal, de la estabilidad social, de la eficacia: valores en defensa del individuo. Es el bien del individuo -físico, psíquico o económico- el que establece la perspectiva, no un ideal social o político de mayor alcance. Así es: siempre es alguien, en su calidad de ciudadano privado, el que narra, confiesa, denuncia, pide. Es una experiencia que tiene lugar en primera persona la que mediatiza las perspectivas más generales y, eventualmente, la que transforma el suceso desde la escala micro de lo cotidiano a la macro de lo social. (1995,112).

El advenimiento progresivo de la televerdad ha funcionado como un gran movimiento sísmico que modificó en su transcurso las relaciones hasta entonces establecidas entre el medio televisivo, el ámbito público y el ámbito privado. Y esto sucede en el marco de lo que Eco caracterizara como la “neotelevisión”, diferenciada de la “paleotelevisión” por su altísimo grado de autorreferencialidad, en contraste con la referencialidad, el pedagogismo y la supuesta transparencia de esta última.

Este fenómeno constituye, desde hace aproximadamente un par de décadas una tendencia creciente en la televisión internacional, integrada por un corpus híbrido, y de fronteras genéricas borrosas, lo que constituye otro rasgo de la llamada “neotelevisión”(Mazziotti, 1997).

En este auge de la televisión basada en hechos reales resulta decisiva la presencia de narraciones orales, que constituyen verdaderas historias de vida, así como también se construyen a partir de estas historias verdaderos clips audiovisuales, imbuidos de una

retórica altamente melodramática. Parece haberse producido un corrimiento del interés por lo ficcional y un paso al primer plano de las historias protagonizadas por hombres y mujeres comunes, en las que no por provenir sus participantes del anonimato estarían ausentes las exageraciones sentimentalistas, las situaciones lacrimógenas, los planteos inverosímiles, los héroes y los antihéroes.

Varias son -según Vilches, 1995- las características esenciales que parecen definir al reality show:

- La información, en la cual se demanda una mayor credibilidad, vinculada esta vez con los "new values" no políticos, como la violencia individual, la justicia popular, los conflictos generacionales, las costumbres sociales, etc. Tal vez esto pueda atribuirse al hecho de que la información ha sido sustituida por la opinión en los programas de noticias, al mismo tiempo que la misma realidad como fuente referencial se ha hecho irreconocible por los numerosos filtros a los que es sometida. En la televerdad se informa con otros actores y otros guiones.

- El rescate de la oralidad, desde el momento en que la TV selecciona a aquellos que van a contar su biografía de entre los televidentes. El cambio del sujeto narrador es un acontecimiento relevante dentro del medio, en el que ya casi no caben los guiones preestablecidos.

- La manipulación: se trata de programas perlocutivos, en los que la situación de manipulación tiene como efectos la provocación, la intimidación o la seducción.

- La fechoría y la mediatización de la carencia: en años en los que resulta increíble la exhibición de la inmoralidad pública, ella ha superado la fantasía de los más creativos guionistas de la ficción. Los temas de esta nueva televisión son siempre la carencia, como estado existencial. En los reality shows se mediatiza una crisis.

- La cuestión de la verdad, es una cuestión de lenguaje, más que ontológica. Se produce en el mismo momento en que una persona cuenta en el programa su historia de vida.

- Las localizaciones del reality show han cambiado. En sus primeras épocas, la televisión reproducía decorados imitativos de la realidad, mientras que el público formaba parte de los mismos. Actualmente, la realidad va a la televisión.

- La transformación del star system, ya que las estrellas deben compartir cámaras con hombres y mujeres anónimos.

- El fin de la frontera entre público y privado. En tanto que la televisión como servicio público tenía como tarea conservar las relaciones sociales, los personajes públicos nunca eran vistos en espacios ni situaciones privadas, y los sujetos privados no accedían al protagonismo de la palabra o de la imagen, que era patrimonio de profesionales o figuras notorias. En la nueva era televisiva dicha tendencia se ha invertido.

- La interactividad de los sentimientos. Las situaciones dramáticas y de expresividad afectiva estaban restringidas a los profesionales del medio o eran una manifestación excepcional, espontánea, ante los resultados de un concurso u, otras veces, frente a una situación catastrófica. En el reality show, tanto los invitados que cuentan sus historias cuanto los conductores de los ciclos evidencian sus sentimientos y la dirección de cámaras tiende casi siempre a enfatizar este aspecto.

En definitiva, se sostiene que este tipo de formato moviliza cuatro sentimientos en los telespectadores:

1. La compasión por el destino de los demás, a pesar de que pocas veces la misma pueda transformarse en un acto concreto.

2. El momento del horror, ante las escenas violentas.

3. El miedo, ya que el mundo se presenta como indiscriminadamente amenazante, debido a que movimientos de violencia y contraviolencia se manifiestan sin un análisis debidamente contextualizador.

4. El asco, originado en la presentación visual de lesionados, heridos y muertos, que muchas veces conduce a un habituarse con ese tipo de imágenes.

Por algunos de los aspectos señalados anteriormente, muchos autores consideran que la "televerdad" es "telebasura" o TV sensacionalista. Nora Mazziotti (1997) realizó una valiosa síntesis de las opiniones y los análisis que este tipo de programas merecían a diferentes autores:

- Tienen que ver con la crisis social y la desafección política e ideológica actuales, con el afianzamiento de la vida individual, las opciones subjetivas y la falta de compromiso social de la actualidad (Lattanzio, 1994)
- La presencia de personas comunes frente a las cámaras está relacionada con la transformación de la esfera pública, ya no tan claramente separada del ámbito privado (Alvarez Berciano, 1995, Lunt y Livingstone, 1994, Bondebjerg, 1996).
- Se debate el rol de las instituciones sociales. Hay autores para quienes la presencia de los "reality shows" hablan del fracaso de las instituciones normalizadoras tradicionales (escuela, familia) y se propone a la televerdad como una zona de tránsito y de mediación entre el individuo desorientado y el abismo que lo separa del sistema social en crisis (Lacalle, 1995).
- Suponen una transformación de los códigos sociales establecidos para lo que es permitido mostrar en las pantallas televisivas. En este sentido, ha llevado a la reflexión de categorías como el exhibicionismo y el voyeurismo, (Cavicchioli y Pezzini, 1993), la simulación, la representación (Fiske & Glynn, 1995)
- Plantean una redefinición de los cruces y límites existentes entre ficción y realidad (Jost, 1996).
- Los formatos de la televerdad confirman la presencia de los espectadores por la programación local y nacional, y se hacen cargo de formas y rasgos nacionales de narración frente a la globalización y transnacionalización de otros formatos de la televisión (Krause & Goering, 1995).
- Por su componente discursivo -ya sea formulado por el conductor o los expertos- que tienen que ver con los consejos, el esclarecimiento- funcionan como terapias no institucionalizadas, o como manuales de autoayuda (Andersen, 1995, Bondebjerg, 1996). Los programas tienen un rol de asistencia al individuo. La televerdad muestra (o provee) a los despojados, las competencias culturales y las redes sociales que les permiten vivir en individualidad. Si los programas de variedades eran la cultura del pobre, la televerdad es la terapia del excluido (Lattanzio, 1994).
- Tienen que ver con el desarrollo del infoentretenimiento y el crecimiento de la casuística que es característico de la etapa de crisis que estamos atravesando (Ford, 1997).

Con todo, no se descarta que en los próximos tiempos se produzca un resurgimiento de la fuerza de la ficción, así como también del gusto por la información "dura". En Estados Unidos algunos hechos recientes lo prueban. Existe la cadena por cable C-SPAN (Cable-Satellite Public Affairs Network) con sesenta millones de suscriptores, que transmite información directa desde la Cámara de Representantes y las discusiones en profundidad de los grandes temas políticos del día. Un diario de Oregon ha decidido no publicar ninguna noticia sobre el sonado caso Simpson. En las cadenas locales se han puesto de moda las "nice news", como reacción ante el auge del crimen y de la realidad trágica.

Caracterización del género “talk show”:

Se los denomina “talk show”, o programas de debate. En general, giran alrededor de un tema que convoca al estudio televisivo a un conjunto de personas que conversan. No todas poseen el mismo papel o rango. Se encuentran allí, habitualmente:

a. La conductora: en los programas producidos en la Argentina, se trata principal y casi exclusivamente de mujeres.

b. Los invitados: generalmente subdivididos entre panel principal y público presente que interroga u opina. Puede componerse de gente común y/o personajes famosos.

1. gente común, dispuesta a contar fragmentos importantes de sus historias de vida, en especial los aspectos conflictivos vinculados con la temática de la que se ocupa el correspondiente programa.

2. personajes famosos: pertenecen principalmente al mundo de la farándula, pero en contadas ocasiones y acordemente con la temática tratada puede tratarse de personas con cargos públicos (jueces, diputados, senadores, ombusman), o representantes eclesiásticos de distintas religiones.

c. uno/a o más especialistas: se trata muchas veces de terapeutas, psicólogos, o psiquiatras; pueden ser también abogados/as, médicos/as, etc. Su función es consultiva, aunque, como veremos, existen ciclos que no los involucran. Asesoran y ofrecen muchas veces análisis con enfoques terapéuticos acerca de los puntos tratados.

Además de los actores participantes, hay que tener en cuenta los lugares donde se desarrolla la conversación, la puesta en escena y la conversación en sí misma.

Lunt y Livingstone (1995) han hecho un importante aporte analítico acerca del desarrollo de formas de participación en los medios y, en especial, de los programas de debates en el Reino Unido. Ellos atribuyen las transformaciones operadas en las últimas décadas a importantes cambios institucionales económicos y jurídicos sufridos por los medios masivos, pero también consideran un factor desencadenante la fragmentación de las esferas pública y política en el contexto internacional. Según lo dicho, la idea de una voz nacional, blanca, masculina y de clase media ya resulta inconcebible, en medio de la diversificación de las identidades contemporáneas, del desarrollo de la política en directo a través de la TV y del crecimiento de la economía global.

El talk show, desarrollado en los Estados Unidos por Phil Donahue, posee en su país de origen la característica de denominarse, muchas veces, según el nombre de su conductor/a (Donahue, Ophra, Sally Jessy Raphael, Ricki Lake Show, El show de Cristina, Geraldo Rivera), que goza allí de un rol indiscutiblemente predominante.

Este modelo pasó a Gran Bretaña, donde el rol que allí cumple el concepto ético de servicio público lo modificó considerablemente: no sólo se ocupa de problemas personales, sino también incluye los problemas políticos y sociales más relevantes. Consecuentemente, además de la gente de la calle, a menudo se convoca para el debate a políticos, profesionales, grupos de presión y representantes de entidades no gubernamentales.

Un asunto fundamental para estos autores británicos consiste en contextualizar el análisis dentro del debate teórico acerca de si los medios de comunicación resultan factores nocivos o favorables para la esfera pública. En este sentido, explicitan dos modos de concebirla bien diferentes. Por una parte, el concepto perteneciente a Habermas, quien desde sus primeras obras ofrece la concepción ideal de una comunidad

oral, de amplio acceso, en la que la gente pueda plantear, en forma crítica y desinteresada, sus opiniones y así generarse consenso.

Pero las nociones de representación y acceso, así como las características de un debate crítico y desinteresado, han sido cuestionados como requisitos de una esfera pública.

Por otra parte, presentan otras teorías alternativas, para las cuales las posibilidades de una representación justa y un acceso igualitario se ven obstaculizadas por la serie de requisitos lógico-discursivos que plantea Habermas en su concepción burguesa de la esfera pública. Ellas sostienen la discusión interesada y la búsqueda de un compromiso entre distintos grupos y personas. Se trata, simplemente, de dar voz a las diferencias.

Estos dos enfoques sugieren unas reflexiones muy distintas sobre la posible contribución de los medios de comunicación con respecto a la esfera pública. Habermas critica a los medios de comunicación de masas como la entidad que se apropia del debate público y lo institucionaliza, refeudalizando así la esfera pública. Por el contrario, los defensores de la esfera pública opositoral se plantean, como cuestiones esenciales, si se da expresión a los distintos intereses, si se permite el acceso de grupos tradicionalmente marginados, y si se llega a un compromiso (más que a un consenso). (Lunt y Livingstone, 1995, 80)

La que fuera anteriormente una televisión de servicio público se ha convertido en una opción de mercado. Las audiencias, consideradas antes receptoras pasivas y víctimas de los efectos de los medios, son replanteadas desde los estudios culturales, en sus posibles actividades (lecturas dominantes, negociadas o decididamente subversivas). Si se acepta que los programas de televisión son textos complejos que se estructuran en torno de un "lector implícito" o "lector modelo" (Eco, 1979), también debe tenerse en cuenta que las audiencias muestran posiciones sumamente heterogéneas respecto del mismo.

Existe una coincidencia entre la visibilidad que han cobrado los receptores en las teorías más recientes y la visibilidad que va cobrando la audiencia en los ciclos de la televerdad: sus interpretaciones y opiniones acerca de los diferentes temas que se tratan constituyen el texto mismo, el guión de los "talk shows". Habría entonces una parte de la audiencia que realiza el programa, lo compone con su material narrativo y sus diversas lecturas interpretativas, mientras que el resto de la audiencia, la que permanece del otro lado de la pantalla, refuncionaliza y multiplica dichas interpretaciones en otras, incontables.

Lo cierto es que esta multiplicidad de sentidos que circulan no nos debe impedir tener en cuenta las problemáticas que se tratan y cómo se las trata. En este aspecto, Lunt y Livingstone sacan como conclusión de su estudio sobre la audiencia que hay muchos telespectadores que menosprecian los ciclos de "talk shows" debido a la banalidad de los asuntos que se tratan, en tanto que otros los valoran porque otorgan la palabra a sectores antes marginalizados del auditorio televisivo.

Podemos afirmar, además, que generalmente la dinámica de estos ciclos privilegia la palabra de la gente común por encima de la de los expertos, dando primacía así al valor del acceso antes que el de la argumentación. Por otra parte, rara vez la actividad sobrepasa la conversación en sí misma y se evidencia ante cámaras una toma de decisión que lleva a un modo innovador de participación social. Lo que sí se observa es la construcción de identidades de los grupos participantes:

En este sentido, lo personal es político, y los dramas sociales que se escenifican entre los participantes tienen una dimensión ritual que (re)produce las identidades -y la percepción de la

Cualquiera de las concepciones de esfera pública a las que aludimos más arriba, centralizan su importancia a la creación de un ámbito de diálogo entre quienes detentan el poder y quienes no lo tienen. Las conclusiones a las que arriban ambos críticos británicos ubican los "talk shows" en el terreno de lo carnavalesco, por la inversión de las relaciones tradicionales de poder, desde el momento en que proporcionan un foro potencialmente neutral de reunión al público, real y virtualmente.

Como cambios sociales, la fragmentación del control institucional y el desplazamiento de la responsabilidad a nivel individual pueden llevarnos a resultados inciertos. En todo caso, queda la pregunta de quiénes entran en contacto en estos foros: si terminan siendo útiles para la gente común, que (se) indaga, saca conclusiones, (se) modifica, por el bien de tribus relativamente pequeñas con las que se identifican, o si se reconvierten en microelementos de control para quienes tienen el poder, por el modo como des-velan la intimidad de gran cantidad de grupos considerados minoritarios.

Un desvío necesario por el melodrama, el folletín y la telenovela.

"Melodrama" es hoy una palabra que ha ido tomando connotaciones peyorativas. Sin embargo, es imprescindible hacer un breve recorrido por la historia de sus numerosas significaciones, aunque ello implique partir de fines del siglo XVI y del intento que protagonizó un distinguido y culto grupo de músicos cantores y poetas florentinos. Preocupados por volver a la pureza de la tragedia griega, recuperar su monodia y el lirismo sentimental de sus expresiones, en contra de la polifonía y el contrapunto que habían hecho ininteligibles los textos cantados, crearon el melodrama musical, que era a la vez un espectáculo poético-literario y musical centrado en dramas de sentimientos individualizados. En él las palabras no estaban supeditadas a la música, ya que texto y música gozaban de la misma importancia.

De allí derivaría poco más tarde la ópera, versión culta del melodrama original, en la cual las palabras volverán a estar supeditadas a la música y a lo espectacular, elementos centrales. En tanto la ópera ascendía socialmente y se implantaba cada vez más como género culto, el melodrama tendía a desaparecer.

Con todo, hacia el último tercio del siglo XVIII aparecieron unas piezas teatrales, denominadas también "melodrama", que se acompañaban musicalmente aunque no había en ellas textos cantados, sino recitados con fondo melódico. *Pygmalion* de Rousseau (1762) es un ejemplo de ellas.

Pero lo que Román Gubern denomina "período de incubación de lo que podríamos denominar melodrama en su versión moderna" (1983, 240) está íntimamente vinculado a los cambios políticos y sociales ocurridos durante el siglo XVIII, junto con profundas mutaciones culturales de características democráticas. Un pueblo, mayoritariamente analfabeto, encontraba en el teatro la fuente de su cultura literaria.

Se reunían en la genealogía de lo melodramático componentes de la comedia lacrimosa -sensiblería conservadora y moralizante, pasiones suaves, temas íntimos-, de la novela negra - gusto por lo maravilloso, insólito y efectista-, de las pantomimas -con textos aclaratorios escritos al principio, pero dialogadas más tarde, debido a la gran cantidad de público analfabeto.

Durante el Imperio y la Restauración se conoce su período denominado clásico, con un gran representante: Guilbert de Pixérécourt, cuyas piezas se caracterizan por el acompañamiento musical con función enfática, la asimilación de elementos pintorescos y exóticos de la literatura negra -castillos, bandidos, fantasmas-, la aplicación exagerada de sentimientos y situaciones convencionales, a través de personajes estereotipados -el traidor, la doncella, el joven enamorado. El melodrama doméstico, que predominará en la segunda mitad del siglo XIX, tendrá como centro temático las tribulaciones sentimentales femeninas.

Tenemos hasta ahora como elementos dominantes la exacerbación de los sentimientos, la tipificación maniqueísta de sus personajes, en un espectáculo vinculado con el momento histórico en que las clases populares venían luchando por su espacio y su ascenso al lugar de clases laboriosas dignas.

Para Marlyse Meyer (1996) entre 1830 y 1871 se producen las distintas etapas de la novela de folletín, al par que ocurren las luchas por la organización obrera:

“Un historiador del movimiento obrero, Edouard Dolléans, sitúa entre 1830 y 1871 el duro camino de lucha para la organización obrera. Son esos también los marcos que, grosso modo, señalan los diferentes aspectos de la novela de folletín. Su nacimiento, elaboración, apogeo, muerte y resurrección coinciden -y no será por casualidad- con las tres series de fechas 1836-1850, 1851-1871 y 1871-1914. Son tres grandes momentos de la historia en que se inscribe el tiempo histórico de la novela de folletín” (Meyer, 1996, 64).

No en vano en 1836 se lanza un diario más barato para un nuevo público nacido de la revolución de julio, el público burgués, y Emile de Girardin, del lado de los poderes públicos que quieren verse libres de los verdaderos vencedores, las clases laboriosas, intenta con su novela en fragmentos distraer al lector. Los engañados operarios de las incipientes manufacturas se mueren entretanto de hambre. La terrible miseria rural los ha llevado, engañados por el salario obrero, a la ciudad. Las tentativas de organización son desbaratadas y recomenzadas continuamente. Hambre y represión signan sus vidas miserables.

Hacia 1840 el folletín se definirá con A. Dumas y E. Sue, representantes de sus dos vertientes, la histórica y la realista. Sue, quien se convierte de dandy en socialista, deambula por París buscando en los bajos fondos los personajes populares que protagonizarán *Los misterios de París*, publicada en el conservador *Journal des Débats* entre 1842 y 1843. Luego será Rodolfo, el falso artesano, quien lo hará, justificando así la estética de la escala, a través de la cual distintos sujetos pertenecientes a las clases trabajadoras irán apareciendo en la trama.

Meyer revisa las reacciones de la crítica frente al éxito de Sue, contradictorias entre sí, las condenas de Poe y de Marx y el elogioso comentario de Liliana Durand-Dessert, acerca de la “erotización del texto”, encuadrada en una vasta estética del deseo que Sue maneja maravillosamente. También se remite a las propias declaraciones del autor introductorias a *Les mystères du peuple*, donde indudablemente el escritor socialista pretende escribir una historia desde abajo, una novela que también sea una historia, pero no de reyes, sino de proletarios y burgueses. Aquí la literatura ya es pensada como arma de combate.

Lo que finalmente resulta indiscutible es que Marlyse Meyer no considera que el folletín de esta primera etapa haya sido inofensivo, ni mucho menos, respecto de la paulatina toma de conciencia de la clase obrera acerca de sus condiciones de vida y sus derechos. No casualmente cita al historiador Louis Chevalier, quien, en un fragmento

del que considera "su libro admirable", *Classes laborieuses, classes dangereuses*, habla del reconocimiento que las clases trabajadoras sintieron ante el texto de Sue, en contraste con la visión negativa y salvaje que la burguesía les ofrecía.

"Las primeras realizaciones de la Segunda República (después de 1848) parecen directamente inspiradas por los romances de Sue (...) se abole la pena de muerte (*Les mystères de Paris*) para los prisioneros políticos. Se organiza el trabajo (ver *Les mystères*, la dedicatoria a *Le juif errant e Martin, l'enfant trouvé*) haciéndose asociaciones de productores, creándose ateliers nacionales con distribución de víveres para las familias indigentes y socorro médico gratuito. Sufragio universal, jornada de trabajo de diez horas en París, de doce horas en la provincia. Abolición de la esclavitud en las colonias francesas, fin del Código de los Negros (ver *Attar-Gull, Les mystères*). Abolición de los títulos de nobleza, abolición de prisión por deudas (recordar Morel). Abolición de castigos corporales. Restitución a los depositarios de todos los objetos guardados en empeño desde el 1.º de febrero y, de acuerdo con el programa de *Martin, l'enfant trouvé*, se piensa en la educación gratuita para todos, en la modernización de la agricultura, de la industria y del comercio." (citado por Meyer, 1996, 82)

La cita del anterior texto, perteneciente a Jean-Louis Bory, le sirve a la escritora brasileña para refrendar su tesis de que el folletín contribuyó, aun en sus soluciones reformistas y no revolucionarias, a la creación de la Segunda República.

En efecto, tampoco Luis Napoleón Bonaparte consideraría este género como ingenuo o inofensivo desde el momento en que, luego del golpe del 18 Brumario, comenzó su mandato prohibiendo el folletín y autorizó posteriormente su resurrección, pero bajo la estricta exigencia de que se lo vaciara de cualquier contenido social. Tal vez no escapaba a su propia observación el hecho de que las clases laboriosas se estaban configurando como clases conscientes de ser productoras de las riquezas ajenas; las barricadas de 1848 habían dado cuenta de ello y lo confirmaría la Comuna de 1871.

Si pretendemos confrontar distintas opiniones acerca del lugar que la novela de folletín ocupó dentro de las llamadas clases populares, no podemos olvidar el análisis que del asunto formulara Antonio Gramsci. Encerrado en las cárceles del fascismo entre 1926 y 1937, este intelectual italiano intentó descifrar la crisis en la que se hallaba inmerso su país y consideró, entre otros aspectos, el hecho de que el pueblo italiano leyera fundamentalmente los folletines franceses de hacía un siglo, debido a que no encontraba huellas de sus propias experiencias y problemáticas en la mayor parte de la literatura italiana de entonces. A partir de su cuestionamiento acerca de qué encontraban las clases populares en las novelas de folletín, respondía: aliviantes modelos de identificación, enfrentados con la ajenidad que, en cambio, les ofrecían las castas intelectuales italianas en sus obras. Una explicación de la hegemonía cultural que ejercía el folletín francés sobre la cultura italiana:

La novela de folletín sustituye (y favorece al mismo tiempo) el fantasear del hombre del pueblo, es un verdadero soñar con los ojos abiertos. Se puede ver lo que sostienen Freud y los psicoanalistas sobre el soñar con los ojos abiertos. En este caso se puede decir que en el pueblo el fantasear depende del "complejo de inferioridad" (social) que determina dilatadas fantasías sobre la idea de venganza, de castigo de los culpables por los males soportados, etc. En *El conde de Montecristo* se dan todos los elementos para acunar estas fantasías y por ende administrar un narcótico que apacigüe la sensación del mal, etc.

Para Román Gubern (1983), en cambio, la novela de folletín, que nace justamente cuando finaliza el período clásico del melodrama, supuso una gigantesca operación de democratización consumística y de homogeneidad interclasista de su público

precisamente porque los universos y las intrigas de la novela de folletín admiten una estimulante evasión y /o proyección psicológica tanto por parte de los burgueses, clase ascendente y en expansión, como por parte de aquellos que aspiran a serlo. Por eso la novela de folletín tiende tozudamente hacia el conservadurismo político y será Marx quien primero efectuará su más luminoso análisis político en *La sagrada familia* (1845). (Gubern, 1983, 253).

Documento de los sufrimientos de los proletarios y la pequeña burguesía, el melodrama resulta, con todo, reaccionario y puritano. Su esquematismo e hiperemotividad anestesian el proceso reflexivo de su público. Sustituto legítimo de la tragedia griega, padece sin embargo de un profundo anacronismo respecto del contexto social y moral del siglo XX.

Siguiendo con el esbozo histórico, un dato interesante de recuperar es que, hacia 1863, surgió un término en *Le petit journal*: "fait divers", con el cual se denominaba a una noticia extraordinaria, transmitida en forma novelada y con un registro melodramático. El "fait divers" haría la competencia al folletín y muchas veces ocuparía su lugar en las páginas que le estaban destinadas. Pero era otro tipo de narración, más bien una crónica caracterizada por su temporalidad, que constituía una información inmanente, total, sobre la base de sucesos ocurridos. Invitaba al lector a participar por medio de su propia imaginación de las situaciones descritas y a identificarse. Constituía una verdadera folletinización de la información.

Así vemos cómo la oposición melodrama ficcional/no ficcional, que podríamos decir que hoy juegan las telenovelas y los "talk shows", ya estaba representada desde entonces por la competencia folletín/"fait divers".

De la segunda etapa del género (1851-1871) Meyer detalla las características de lo rocambolesco: en lo formal, entregas para encuadernar y, además, series y episodios que terminan para dar lugar a otros; en cuanto a su exageración amplificadora, misterio del pasado, cartas que demoran, testamentos, puzzle melodramático, redundancia multiplicada por la construcción en series, enredos paralelos imbricados por un elemento que pertenece al enredo principal. Pero lo que tal vez sea lo más relevante de esta etapa es la presencia de la parodia y la cita constantes. Se usan los artilugios del viejo folletín romántico pero entrampados en la simulación como arma. Se parodia el tema romántico de la caridad, del buen operario.

Al hablar de la tercera fase folletinesca, Meyer marca una tendencia hacia la banalización. Se acabó el héroe positivo o negativo que se erguía contra la coerción social y fue diluido en una víctima de las convenciones sociales, hasta el extremo del sufrimiento.

Tal vez sea ése uno de los aspectos que más vinculan al folletín con la telenovela latinoamericana, mensaje que prendería en las sufridas masas en tanto tematización de sus subcondiciones de vida y sus exacerbadas relaciones familiares.

Dos aspectos del folletín habrían sido retomados, asimismo, por la telenovela: su faz verista, por un lado, que retoma el sufrimiento de las "pobres gentes", y su retórica del exceso, relacionada con aquellos aspectos que resultan más del orden de lo fantástico, inverosímil o extraordinario. Jesús Martín-Barbero coincide en marcar como valores fundamentales de lo melodramático esta retórica excesiva, junto con la estructura de las fidelidades primordiales.

La telenovela funciona como la traducción actualizada de un viejo género, sobre todo por sus más relevantes elementos característicos: estructura serial, importancia de la fragmentación y del suspenso, tiempo lineal de una narrativa con tramas múltiples adosadas a un tronco fundamental, pero sobre todo porque vehiculiza el sueño de

ascenso social. ¿Un consuelo similar al que aludía Gramsci cuando destacaba el fantaseo del hombre de pueblo y el consiguiente alivio para sus males sociales?

Según la opinión de Marlyse Meyer, le faltaría al folletín televisivo actual la audacia de los viejos antepasados, en los cuales la moral nunca llegaba a apagar el escándalo de un cotidiano mal vivido por muchos. Y si la telenovela fuera realmente una versión bastante edulcorada de los folletines del siglo pasado, cabe preguntarse si la violencia de la realidad vivida en nuestros países no es ya de por sí folletinesca, por lo dolorosa, para resultar además verosímil ficcionalmente

“Talk shows” argentinos. Sus continuidades y rupturas respecto del folletín y del melodrama, viejas matrices de las culturas populares y/o massmediáticas:

Ante todo, quiero subrayar la superabundancia del género, a partir de la descripción de una tarde televisiva, de lunes a viernes, en julio de 1998.

América TV, de lunes a viernes, emite *Sin vueltas* de 15 a 16 y conducido por Karin Cohen; *Por quererte tanto* de 16 a 17 a cargo de Patricia Miccio -que a fines de julio es reemplazado por el tradicional *Yo me quiero casar... ¿y usted?* de Roberto Galán-; *Amor y Moria* de 17 a 18 y, por último, *Gente que busca gente* de 18 a 19 y con Franco Bagnato. Canal 9 se limita a *Hablemos claro*, con la conducción de la pionera en el género Lía Salgado, de 16 a 17, y, en el resto de la tarde, programas de chimentos, telecomedias y telenovelas.

Entretanto, Telefé apuesta solamente a las telenovelas en la banda horaria de 15 a 19, y Canal 13 sale al aire con *Causa común* a cargo de María Laura Santillán, a las 16, rodeado de una oferta genéricamente variada que incluye una telecomedia, una serie, un programa infantil y un magazine.

Las únicas emisoras que no incursionan en el género son la oficial ATC, imbuida tal vez de una actitud de entretenimiento y servicio, que no incluye sin embargo el dar la palabra a personas comunes, y Telefé, cuyos éxitos de audiencia ocupan la banda nocturna, alrededor de grandes figuras como Susana Giménez o Marcelo Tinelli.

En el otro extremo, aquélla que de lunes a viernes pone al aire casi exclusivamente talk shows es América TV, un canal que “la rompe” y que “está caliente”, según sus slogans; el único que, por otra parte, incluye todos los sábados largas horas de “bailanta” en su programación. Tales elecciones dejarían presuponer un pacto de complicidad con el público espectador, al cual se le permite participar/mirarse casi permanentemente, logrando de paso programas de bajo costo productivo y divertisión para los sectores populares, principales consumidores de la denominada música tropical.

Detrás de cada macrodiscurso (González Requena, 1988) puede interpretarse una orientación, una finalidad, sin que por ello consideremos, tal como Umberto Eco (1992) lo desmiente, que la “intentio auctoris” sea definitiva. Mi análisis pretende situarse fundamentalmente en una perspectiva textualista, que parte de la “intentio operis” y, sin tratarse de un estudio de audiencias, tener en cuenta la variable de la “intentio lectoris”.

Pero además de su aparente hegemonía en lo que hace a la grilla televisiva, debemos tener en cuenta también algunas de las cifras de rating que ubican a algunos talk shows en sitios de privilegio. Esto expresaba *Clarín* en su sección “Espectáculos” el miércoles 1 de abril de 1998:

El lunes volvió *Causa común* y ganó en su horario, a las 16, con 9,6 puntos según Ibope y Mercados y tendencias. *Milady* se ubicó segunda, con 7,5 puntos y siguieron *Hablemos claro* con 5,9 y *Por quererte tanto*, de Patricia Miccio, con 4,5 puntos.

En cuanto a las nominaciones para los premios Martín Fierro 1998, ninguno de los ciclos que integran el corpus logró figurar este año; dentro del macrogénero de la televerdad, *Gente que busca gente* compitió en el rubro programa de servicios...

Un año atrás, en cambio, *Causa común* estuvo doblemente nominado en los rubros Mejor conducción femenina e Interés general.

Los ciclos que elegí tienen en común -aunque, como como veremos, en dosis variadas- el remitir básicamente a dos áreas temáticas, vinculadas con distintos tipos de protagonismos.

Una de ellas estaría vinculada con las personas comunes y sus variadas problemáticas vitales. Y lo riesgoso del caso es que esta variedad puede abarcar desde la anécdota frívola -"Las fabulosas chusmas de barrio" (Hc)- hasta la descripción de situaciones de hondo dramatismo -"Sobrevivir al incesto" (AyM). En este caso, cuestiones pertenecientes al ámbito de lo privado, y a las que muchas veces se describe como ignoradas por otros integrantes de la familia, pasan abruptamente a ser cuestión de público conocimiento.

Sus títulos, en no pocas oportunidades, involucran a la mujer como tema -"Enfrentadas por un hombre" (Sv), "Te echo de mi casa porque estás embarazada" (Hc). En otras, detentan una enunciadora explícitamente femenina -"El hombre que quiero no me da bolilla" o "No soporto a mi marido en vacaciones" (Sv), "Soy madre soltera y dicen que soy una atorranta" o "Quiero empezar el año sin mi marido" (Hc); "Sorprendidas por las drogas" y "Olvidadas por sus maridos". También aparecen títulos "neutros", que darían lugar a la participación de hombres como protagonistas: "Quiero pedir perdón" (Sv), "Hice mal y me arrepiento" (Hc), "Contar o no contar a la pareja" (Cc), "Vecinos peligrosos" (AyM).

Algunas veces, estos talk shows se asoman a la problemática homosexual -"Amor entre hombres" (Sv), "Travestis en Mar del Plata" (AyM). Las cuestiones de adolescentes -"Sufrir por amor" (Sv), "Adolescentes infieles" (Cc)- son tematizadas en algunas ocasiones, así como las vinculadas con los hijos, en tanto que sólo excepcionalmente encontramos titulares como "Me casé con mi mujer y con toda su familia" (Sv), frase enunciada desde lo masculino.

La segunda área temática tiene que ver con el protagonismo de figuras famosas, figuras públicas, que van a mostrar o a contar aspectos diversos de sus vidas privadas. *Causa común* es, en este sentido, el ciclo que más programas realiza exclusivamente alrededor de estos personajes como panel protagónico: "Los famosos y los complejos", "Mujeres famosas abandonaron su trabajo por criar a sus hijos".

Ahora bien, estas dos áreas no son excluyentes, ya que hay casos en los que se mezclan figuras notorias con gente común para polemizar acerca del tema en cuestión.

Por otra parte, ciertos temas de actualidad hacen que, en algunos casos, se incluya un bloque para exponerlos brevemente -*Causa común* lo hace con los casos de Sebastián Bordón y de Cabezas. En otros casos, en la medida que resultan más frívolos y espectaculares -como el escándalo Giménez-Roviralta de febrero del 98- se transforman los temas del día -Hc muestra señoras que mantienen a sus parejas cuando el asunto a tratar giraba alrededor de hijos que se quejaban de sus madres- o deliberadamente se encara la situación escandalosa -Sv propone "Casada con un vividor" y toma partido claramente en favor de la diva.

Cada ciclo implica la evidencia, verbalizada o no, de ciertos objetivos, que generalmente se manifiestan, fundamentalmente, a través del estilo de su conductora, pero también a través de las cámaras como sujeto de enunciación, a la selección de los panelistas, al enfoque dado a las distintas temáticas.

En *Sin vueltas* la conductora describe situaciones, amplía las historias y a veces llega a interpretar, aunque ese rol lo reserve casi siempre para la psicóloga, a quien acude a pedirle explicaciones para las actitudes de las panelistas. Cada vez que mira a cámara, interpela al espectador/a mediante un "vos" que provoca la complicidad: "¿Vos sabés lo que hacía la sra. al marido, ésta que le hacía todo, de todo, de todo? Va a la ducha para que no esté solo". En algunos casos se dirige a los hombres -"si vos sos un hombre, dale, llamáanos y hablá". A veces usa un "nosotras" inclusivo de las mujeres -"vamos a darles la oportunidad a los hombres a descargarse".

Las participantes son principalmente mujeres, entre las cuales vemos en pantalla, en muchos casos, personas de escaso nivel educativo y económico. Hay un panel secundario que pregunta, y muchas veces cuestiona o critica. Por otra parte, se dialoga telefónicamente en vivo, a veces con personas implicadas con el panel protagónico, otras veces con televidentes que llaman al programa. En ambos casos, las/los testimoniadas suelen plantear que cuentan lo que cuentan para que otras/os aprendan o bien para que a otra/os no les ocurra lo mismo. Otorgan a su rol una función ejemplarizadora.

Lo más importante parece ser el detalle, la anécdota. La oportunidad de hacer el salto desde la problemática individual a asuntos jurídico legales, por ejemplo, es rechazada por la conductora en un programa como "Amor entre hombres". Su renuencia resulta significativa, ya que ella le hace una observación acerca de los derechos legales de las parejas homosexuales al panelista y, cuando el mismo intenta ampliar información al respecto, la conductora apela a saber más detalles de la vida privada, justificándose simplemente en la "curiosidad".

De Karin Cohen se escuchan palabras como "nuestra realidad", seguidas de "aquí la gente habla de todo corazón". El énfasis puesto en lo sentimental por encima del valor que se le otorga a la reflexión intelectual no se disimula. La palabra de la psicóloga sirve ocasionalmente para explicar algunas causas, o para erosionar ciertos prejuicios a la hora de definir ciertos valores sociales - por ejemplo, lo normal y lo anormal. Sin embargo, el peso mayor se encuentra depositado en la historia de vida de la persona común, ya que este ciclo no suele incluir a famosos entre sus panelistas.

Alusiones a ciertas similitudes entre talk show y telenovelas o telecomedias, filiales en la zona de lo melodramático, no son extrañas:

"Cuando ellos sufren por amor, la novela de las 5 de la tarde, 6, o la que veas, o las que dejaste de ver por los talk shows... parecen una nimiedad". (Presentación a "Sufrir por amor")

"Los de *Gasoleros* son una pavada al lado de éstos, ¿no?" (de "Me casé con mi mujer y con toda su familia").

Ambas referencias aluden a una alta cuota de dramatismo presente en las historias referidas por mujeres y hombres desconocidos, en las que la realidad ha sido presentada de manera tal que parece superar a cualquier ficción. Sin embargo, las pequeñas declaraciones de principios vinculan a este ciclo con una función reparadora, orientadora desde el punto de vista exclusivamente psicológico, aunque un alto grado de negación es compartido por panel secundario y conductora cuando, por ejemplo, se roza el tema de la desocupación en la Argentina de hoy.

“Cuando nosotros hablamos de estos problemas, los hablamos porque nos afectan a todos, a nosotras, a nuestros hijos (...) Y por eso está este programa, para ayudarnos.” (de “Por fin me lo quité de encima”).

Hablemos claro evidencia una peculiaridad en el estilo de titular cada emisión diaria: se trata casi exclusivamente de enunciados en primera persona. Ejemplos: “Soy la número 1”, “Nací para ser famoso”, “Me usó para volver con su ex”, “Hice mal y me arrepiento”, “Soy madre soltera y dicen que soy una atorranta”, “Papá, hacéte cargo”, “Te echo de mi casa porque estás embarazada”.

Revela una conducción agresiva, que siempre toma partido deliberado por alguna de las partes intervinientes. Lía Salgado, manejando altas dosis de ironía y hasta de sarcasmo, basa su rol en hacer resaltar aquello que ella misma condena en las actitudes de los integrantes del panel. Plantea conflictos irritantes y presenta a las personas - ¿personajes?- de manera sumamente maniquea. La cínica y la víctima, la trepadora y la tonta, el vividor y la engañada, la madre cruel e incomprensiva frente a una hija víctima, aparecen como paradigmas casi ineludibles. La conductora espacializa su mediación sentándose junto a los que testimonian, entre la pareja de contendientes de turno, y se expresa a menudo en un nivel de habla sumamente coloquial, que da lugar a refranes y comparaciones, destinadas en más de una ocasión a azuzar al débil, cuando no a burlarse del más cruel y poderoso:

“Y vos no decís nada. Yo que vos le doy un zapatillazo”.(de “Uso a mis amigos”)
“Estás más agrandada que zapato de payaso, vos”.(de “Soy la número 1”)

Los que siguen son ejemplos de sus opiniones, altamente corrosivas, que llegan a enjuiciar a una parte de los panelistas, a veces mediante el imperativo más categórico y otras mediante el sarcasmo:

“vos tenés que hacerte cargo de haber echado a tu hija. Vos hacéte responsable de que le hacés a tu hija lo que te hicieron a vos, y tu hija tiene 18 años...”
“Ella, ¿quién es ella? ¿tienen nombre? Ah, parece que cuando están embarazadas pasan a ser ellas”.
“Quedó embarazada. Dame dos propuestas. (...) No, la estás haciendo abortar lentamente. Para mí eso es un aborto lento, sólo que no se lo hace el médico sino que se lo hace la madre... Bajemos los ánimos. Pausa”.(de “Te echo de mi casa porque estás embarazada”).

En definitiva, se hace difícil creer que estas tramas no sean ficciones prearmadas. En el tercer bloque de esta emisión se llega a un clímax, a un nivel de tensión que le hace decir “en el estudio el aire se corta con un cuchillo. Ninguna de las madres quiere volver atrás”. Pero, respetando milagrosamente los tiempos televisivos, en el transcurso de los dos bloques restantes, e incitadas por la incisiva mediación, los casos se resuelven, cada uno dentro de sus posibilidades y con sus respectivas limitaciones.

Lo cierto es que el ciclo exhibe seres tan malos o tan buenos que parecen de ficción, muchos de los cuales evidencian un bajísimo nivel de instrucción; en otros casos, la conductora resalta la miseria en la que vive alguno. Sin embargo, nunca se aborda la problemática de la carencia económica desde un punto de vista colectivo ni desde sus causas estructurales. Se pone el énfasis en la carencia individual y afectiva.

Causa común parece jugar un rol paródico frente a lo melodramático. Y en esta instancia me remito al concepto de parodia esbozado por Genette (1989).

Mientras que, como veremos luego, en otros ciclos la música sirve para reforzar el dramatismo de las imágenes y el de las palabras, aquí la cortina musical cumple un papel de distanciamiento: el año pasado fue "Capullito de alhelí" y en el 98 es "Me importas tú". El imaginario del bolero es convocado, pero desde las instancias distanciadoras de la diversión y el optimismo.

Tomo como ejemplo la apertura de 1997: la imagen nos muestra a María Laura Santillán, vestida muy informalmente con jeans, remera y zapatillas, al lado del bailarín Julio Bocca. No bailan formalmente un bolero. Nada más alejado de ello. Pasean tomados de la mano, dan saltitos, se ríen, se separan mientras él exhibe sus destrezas y danza. En definitiva, juegan. La figura es la de un guante invertido: se trata, pero no exactamente, de bailar un bolero. Hay muchos aspectos de dicha acción que están subvertidos.

La misma relación podríamos establecerla entre la letra de la canción y lo que el ciclo verbaliza. Se trata de una voz masculina, la que entona

"Lindo capullo de alhelí, / si tú supieras mi dolor, / correspondieras a mi amor / y calmaras mi sufrir. / Porque tú sabes que sin tí / la vida es nada para mí. / Tú bien lo sabes capullito de alhelí."

La situación amorosa queda desdramatizada. La pareja se mira, se ríe y juega. *Causa común* no pone el énfasis sobre el sufrimiento.

Los objetivos del ciclo se declaran con insistencia: denunciar experiencias dolorosas y secretas para pedir ayuda, pero "no hace falta ser escandalosa para ser transgresora". El ciclo 98 se inaugura con "Mujeres" y constituye su panel protagónico con una periodista, una senadora, una actriz, una modelo y una bailarina, todas ellas sumamente famosas. Es que se trata del ciclo que más focaliza su atención sobre los famosos, que vienen a ocupar el lugar de modelo a seguir.

La conductora se gana los primerísimos planos, un alto nivel de divismo que pone permanentemente al servicio de un papel sumamente pedagógico, ya que no cesa de profesar un ideario feminista pleno de optimismo:

"...plantar bandera: hay "otras mujeres" además de las que chupan la antena del teléfono celular, muestran el ombligo y quieren salir en la tapa de las revistas a toda costa..."

La aseveración se aclara cuando la contextualizamos en el denominado "caso Cóppola" y se vuelve antídoto contra las nefastas figuras femeninas que representaron Natalia y Samantha Farjat. Su didactismo se devela, a través de un "nosotros" fluctuante, ambiguo, inicialmente exclusivo, pero tan cómplice como que finalmente termina incluyéndonos:

"Son cinco de las mujeres que más representan a las mujeres. (...) **Estamos buscando** en este ciclo mujeres que nos representan. La idea de este ciclo es también **relacionarnos** con los hombres este año. (...) **Estamos trabajando** mucho para lograr un lugar, para lograr un espacio."

Cuando una integrante del panel interrogador opina que el ama de casa debe ser mantenida en pago por sus tareas, la conductora no oculta su enojo. Lo niega

enfervorizada y agrega "Tantos años para que sigamos diciendo lo mismo". La docente ha sido defraudada.

Pero una y otra vez volverá a la carga, hablará de "nosotras" en tanto respondamos al modelo mujer fin de siglo. Se trata, sin embargo, de la problemática de una mujer muy clase media en adelante, que puede elegir desde un cierto margen de libertad, como vemos, no acuciada por apremios económicos. Los enunciados son taxativos:

"Todo esto nos pasa a las mujeres que tenemos que hacer de todo y que, lamentablemente, a pesar del paso del tiempo, pase lo que nos pase, vivamos solas, separadas, viudas, bien casadas, seguimos organizando la casa, seguimos organizando la comida, seguimos organizando todo además de trabajar.

"Estamos preocupados porque hay mucha gente que está llamando como muy angustiada y Mirta llamó llorando... Es grave porque la vocación es realmente una de las cosas más importantes de la vida, el trabajo es lo que nos dignifica y la familia es la que nos contiene y nos hace felices. No se puede dejar nada, así que hombres y mujeres tendrán que hacer algo para que convivamos todos con todos y nadie tenga que dejar nada". (de "Mujeres que dejaron su trabajo por los hijos")

Amor y Moria, por último, un ciclo que comenzara a principios de 1997, pasó a ser un talk show serio en su 3er. mes de emisión, ya que había comenzado, según la propuesta de la conductora, tratando los asuntos amorosos cotidianos con un carácter humorístico, e incluía la ficcionalización de casos reales.

La producción consiguió modificar el rumbo del ciclo para lograr aquello que el público prefería, a partir de ciertos cambios y del seguimiento de la repercusión que los mismos tenían sobre el rating. Comenzaron eliminando el sketch y siguieron luego con la supresión del carácter humorístico. Fue así como se perfiló un estilo, diría peculiar del programa de debates, que, además, por momentos se acerca fronteriza y tímidamente a un programa de servicios, cuando brinda ayuda psicológica o asistencia médica gratuitas, o consigue trabajo.

La articulación del programa descansa sobre la base de dos o a lo sumo tres testimonios, que cobran un rol definitivamente protagónico, ya que las personas en cuestión son primero presentadas a través de un tape que reconstruye el "caso" y luego minuciosamente entrevistadas por la conductora. Se podría decir que el tape mencionado reconstruye la pequeña novela de una vida, duplicando simbólicamente la presencia de la protagonista, que primero es vista en estudios, luego se ve a sí misma en la pantalla. El procedimiento concluye en la multiplicación por tres de su estrellato, ya que la cámara hace tomas de frente y de perfil de la persona entrevistada y las emite simultáneamente en pantalla.

Los temas tratados parten de la base de un alto nivel de dramatismo -"Golpeadores arrepentidos", "Familias Gays", "Guerra de vecinos", "Amor a los golpes", "Traición de familia", "Hijos rehenes", "Sobrevivir al incesto" son sólo algunos ejemplos.

Cuando desde la conducción se trata de verbalizar ciertos objetivos perseguidos por el ciclo, aparece la palabra "misión", aludiendo a una finalidad de orden superior:

"... increíbles casos de incestos. La misión de este programa es tratar de ayudar y sacar siempre a la luz la verdad, que aunque sea dolorosa vale, vale muchísimo y tratar de que estas personas que fueron abusadas desde cuando fueron niños, de grandes puedan vivir aunque sea un poquito mejor." (de "La marca del incesto").

“Estábamos diciendo como siempre que estos casos ocurren en la familia y volvemos a decir lo que decimos siempre: al primer golpe, al primer atisbo, de que este horror pudiera ocurrir, hay que denunciar.”

Detrás de esta declaración de principios funcionaría aquella cita de Foucault que hice anteriormente, el valor de la confesión como un ritual liberador. Y las protagonistas corroboran muchas veces ese rol liberador a la vez que ejemplificador:

“-¿Por qué va al programa?. -Porque necesito que nadie se calle como yo me callé” (de “La marca del incesto”).

“-Constantemente llorás, Hilda, sí. ¿Y cómo se puede hacer parar ayudarte? No sé. Porque yo no puedo ver sufrir así a las personas. Yo quiero que este lugar sirva para solucionar algo en tu vida.

- “Por eso quería contártelo.

- ¿Vos que necesitarías para empezar a recomponerte?...¿Qué te haría sentir bien?...”

El rol casi excluyente que asume la conductora es el de extraer información, sobre todo acerca de los problemas que aquejan a personas, en especial mujeres, de los sectores populares, los más relegados de la población. A la hora de ofrecer soluciones, sólo opera como intermediaria entre familiares o contendientes. Las expresiones que intercala son las mismas que podría ofrecer una vecina o amiga de la víctima. En general tienen que ver con el asombro, la incredulidad, y, de paso, resume la historia a cada rato, resaltando en ella los detalles más melodramáticos. En esta dirección, su discurso señala y subraya continuamente la lágrima, tanto la ajena como la propia. No casualmente, las parodias que se han hecho de estas emisiones se centran en la reiterada frase de Moria “si querés llorar, llorá”.

Otro de los acentos está puesto en razones pasionales. Al tratar un caso de violencia entre vecinos, Moria insiste en preguntar a la víctima si el vecino que la amenaza sistemáticamente con un revólver no estará enamorado de ella.

La conductora suele recibir pedidos -por ejemplo de una escuela del interior que necesita libros- y declara abiertamente quiénes colaboran para satisfacer las necesidades, ya que “nosotros servimos como nexos”. Se ofrece para cumplir dicha función en reiteradas ocasiones y de distintas maneras.

“Decí algo a tu hija. Tu mamá quiere decirte algo.” (..) Decí algo a tu mamá.” (de “La gula, pecado capital”).

¿Qué le dirías a tu hermana, Isabel? (de La marca del incesto).

“Hablo yo por vos, mi amor. Si puedo ser el nexo para los libros también puedo ser el nexo para vos.” (de “Vecinos peligrosos”).

En otros momentos, es sumamente notorio que la entrevista adopta la forma de un “multiple choice”. Quien pregunta, ofrece a la vez las respuestas posibles, lo cual sería una forma también de brindar interpretaciones acerca de los orígenes del conflicto. Otras veces, directamente pone palabra a los largos y expresivos silencios de los entrevistados:

“¿Por qué pensás que ocurría esto? ¿Por alcohol, por droga, por promiscuidad?” (de La marca del incesto).

“Vos pensás que toda esta verdad, aunque sea dolorosísima, tiene que salir a luz para que no vuelva a ocurrir”.

El panel secundario o público presente en estudios es fijo; se ven siempre los mismos integrantes y las conductora los llama por su nombre de pila. Su ingerencia es menor respecto de los otros ciclos que trabajé como paradigmas del género que nos ocupa.

Por otra parte, el rol de especialista está ausente. No intervienen en el ciclo psicólogos, psiquiatras, abogados ni ningún otro tipo de asesores. Se reciben llamados de familiares, conocidos o simplemente público telespectador, en cuyo caso la mirada a cámara de la conductora involucra al fuera de campo heterogéneo.

Como ingrediente novedoso, el programa incluye casi siempre un móvil en exteriores, el cual va al lugar donde presuntamente ocurren los hechos narrados, interpela a vecinos y/o amigos de la protagonista y aporta información para confrontar con las declaraciones ya efectuadas. La hibridación con técnicas provenientes del noticiero es clara.

Por las características de las entrevistas, tanto como por el escaso lugar que hay para el debate, estaríamos frente a un ciclo donde la reflexión tiene poco lugar. Sin embargo, su funcionamiento, centrado en dos o tres pequeñas historias de vida, permite frecuentemente que el testimonio dé lugar a la mención crítica de las instituciones sociales: justicia y policía, institutos de menores y colegios, organizaciones de derechos humanos y familias. En este caso queda claro que el ciclo, con la mediación que propone, estaría poniendo en evidencia e intentando cubrir lugares que las instituciones de nuestra sociedad en crisis dejan vacantes:

“La justicia por desgracia aquí en la Argentina ya no es lenta, es una tortuga”.

“Le dieron seis meses de condena por mi hermana y no la cumplió”.

“Si Moria no me escucha, me voy a Menem y de ahí no me muevo”.

“Olga, quedáte tranquila, mirá. Hoy te escuché, no necesitás hablar con Menem porque estás acá y estás tranquila y vas a decir tu verdad y todos te creemos y esto en algún momento va a tener que tener una solución. Mirá, por lo menos hoy se sabe tu problema, sé que vos sabés que la televisión es un disparador, lo que no se sabe en años, acá dispara y este tipo va a tener cuidado en amenazarte. Acá está este testimonio de la cámara oculta de que es un violento que te rompió el tendero y sabemos muchas cosas más que antes estaban ocultas.”(de “Vecinos peligrosos”).

Moria funciona como una gran sacerdotisa que recibe “testimonios” -vocablo al que usualmente se recurre en el seno de muchos cultos religiosos para referirse a la narración de experiencias vitales de sus adherentes-, que intercede, que vehiculiza sobre todo la expresión de lo que sienten sus invitados, y que, cuando se despide del panel, al mismo tiempo que entrega un regalo a cada uno, expresa:

“Los quiero, los necesito, los respeto. Que Dios los bendiga.”

Creo que, entre los cuatro ciclos examinados, podríamos leer tres en los que, de distintas maneras, se nos presentan elementos o situaciones de índole folletinesca. Me refiero a *Sin vueltas*, *Hablemos claro* y, por sobre todos, *Amor y Moria*.

A partir de ellos, podríamos afirmar que el talk show es a la telenovela lo que el “fait divers” ha sido al folletín. Vehiculiza una información que proviene de la vida real y sus

detalles, folletiniza casos, en los cuales la hiperemotividad es un rasgo siempre presente. Se constituye en drama de los sentimientos individualizados, en el cual frecuentemente hay un héroe, que a la vez es víctima de las convenciones, la incompreensión y/o la indiferencia sociales.

Junto a los sentimientos y situaciones convencionales, se exhiben, como en el folletín clásico, elementos pintorescos y exóticos, que ya no son bandidos y fantasmas dentro de castillos, sino que adoptan otras formas -vecinos peligrosamente agresivos, familiares traicioneros, amigos cínicos, etc.

Al par que se exageran los sentimientos, se construyen discursivamente personas/"personajes" presentados en forma maniquea, y por ende reduccionista. Por ello, esta espectacularización de las vidas privadas se torna sumamente esquemática, estereotipada.

Sin embargo, si consideramos que el folletín coincidió con un momento de la lucha de clases que permitió el ascenso de las clases peligrosas al lugar de clases laboriosas dignas, si consideramos que el género folletinesco pudo haber tenido una influencia sobre la transformación social a partir de la forma peculiar como era leído por las clases populares, también podríamos considerar al talk show como incipiente contribución a la construcción de una sociedad con nuevos valores y leerlo como proveedor de aliviantes modelos de identificación que apaciguan la sensación del mal. Esta es, obviamente, una lectura gramsciana.

Aquellos individuos, aquellos conflictos, aquellos sentimientos que las instituciones sociales descuidan, encuentran en el género un lugar de escenificación. Se puede ser protagonista por un día y plantear los propios padeceres, persiguiendo la ilusión de un alivio.

Se podría también argumentar, siguiendo a Eco (1971) que, como el melodrama de Sue, el género responde a la "estructura de la consolación", en tanto todo parece cambiar, para que nada cambie. Algunos de los ciclos, como marqué anteriormente, son interpretados por sus propia conductoras como intervenciones resolutorias, cuasi fantásticas, por el solo hecho de que se han verbalizado los conflictos, como una forma de dar batalla a la realidad cotidiana existente, con sus tensiones irresueltas. Conmueven, anunciando permanentemente lo que va a ocurrir, haciendo del suspenso una retórica; y apelan al kitsch, en tanto que evocan sensaciones que otros ya han experimentado y descrito, a través de largas historias tratadas minuciosamente. Consolación que se produce, definitivamente, gracias a la reiteración de lo esperado, consolación mistificadora. Pero, afirmamos con el semiólogo italiano que existe la necesidad de verificar todo estudio de corte semiológico mediante un examen de la recepción, y los distintos códigos desde los cuales ella se realiza.

Antes hablé de que no todo era melodramatización y me refería, como ya se desprende de mi exposición, al ciclo *Causa común*, que paradójicamente no nos permite olvidarnos del melodrama en tanto juega un rol paródico, de alejamiento del texto modelo o hipertexto, en forma casi permanente.

Hay quienes, como los formalistas rusos, han pensado la parodia como forma de agotamiento de un género, hay quienes la asocian con etapas de honda crisis. Yo propongo interpretar este caso vinculándolo con el segmento del público interlocutor que construye este ciclo -femenino, de clase media, preferentemente profesional-, en el cual se presuponen una serie de competencias que le permitirían tomar la distancia adecuada para no quedar adheridas a los tan desprestigiados moldes de la hipersensibilidad y el dramatismo melodramáticos.

ACTUALIZACIÓN Y PROSPECCIONES ACERCA DEL GÉNERO. A MODO DE CIERRE.

En principio, notamos como sintomático que, de los programas trabajados dentro del formato talk show, sólo dos persisten en la actualidad y con marcadas modificaciones en uno de los casos.

En efecto, *Sin vueltas*, conducido por Karin Cohen y *Amor y Moria*, encabezado por Moria Casán, desaparecieron del aire. Hacemos notar, por lo contrario, la persistencia de uno de los ciclos más melodramáticos, el que conduce Lía Salgado, que ahora se denomina *Hablemos con Lía*, el cual, sin embargo, ha incorporado la presencia de más especialistas y un discurso remozado donde la condición de servicio público es realzada, en algunos casos, por su conductora. Una de sus regularidades, el tradicional horario de las 16 hs. varió a las 17 hs, y va por Azul TV.

El tradicional *Causa común* revolucionó su estilo, cambiando desde el horario -ahora a las 19 hs.- hasta la forma de denominarse: como programa de interés general, trabaja ahora exclusivamente con anécdotas privadas relatadas y comentadas por un panel compuesto exclusivamente por famosos. Con lo que podemos evidenciar una hibridación del clásico talk show con los siempre presentes programas de chimentos. Actualmente, se emiten dentro del rubro y en forma diaria: *Rumores*, por América y de 14,30 a 16 hs. y el nuevo *Telepasillo* por Canal 13, de 18 a 19 hs.

En cuanto a un nuevo talk show, lo encontramos en América TV, va a las 16 hs. todo los días bajo la conducción de Marcela Tinayre y se limita a entrevistar a figuras famosas con las que discurre habitualmente de cuestiones banales. Sigue, como se puede apreciar, en ciertos aspectos el estilo actual de *Causa común* y se denomina *Cosas de la vida*. De ambos ciclos se desprende un aire de familiaridad de las personas comunes con los famosos, esto es una tendencia a remarcar que "a ellos" les han sucedido las mismas cosas que a los que estamos mirando: son capaces de enamorarse, sentir celos, recordar sus primeras relaciones con el otro sexo, amar a sus hijos más allá de toda racionalidad, pelearse por pavadas, etc. En este aspecto, si bien podríamos leer en el gesto cierto matiz de desmitificación, la superficialidad de lo tratado no supera la mera anécdota y provoca la sensación de que cierta franja de espectadores televisivos desea entretenerse asomándose a la vida de los famosos.

De lo anteriormente dicho se desprende una marcada tendencia al borramiento del protagonismo del hombre y la mujer comunes de la pantalla televisiva, que en años anteriores parecían haber ido ganando un espacio a fin de relatar sus experiencias personales y buscar alivio a males que en el ámbito no mediático no encontraban vías de solución. Quedan, como ya sugerí, los entrecruzamientos o hibridaciones entre el talk show y el programa de chimentos de la farándula, como tendencia creciente y algún magazine, como *Venite con Georgina*, de 15 a 17 por Azul TV.

Me permito volver, por último, al único exponente de emisión diaria que ha quedado en el aire, *Hablemos con Lía*, ya que el mismo conserva la formación de estereotipos por parte de quienes componen los paneles enfrentados, mientras que su conductora toma francamente partido por una de las dos partes, la más débil, la que padece la injusticia, la que necesita ayuda. De la misma manera que en muchos de los casos europeos ocurre, las discusiones entrecruzadas de las partes adversarias superan en tiempo de emisión y en volumen de audición a la palabra de los expertos. Tomo por caso el programa titulado "Seré la madrastra pero soy mejor madre", emitido en noviembre de 1999, en el cual una Licenciada en Psicología y una Dra. en Leyes tratan de hacer reconocer a esas madrastras que no pueden apropiarse de los hijos e hijas ajenos, ya que están

contraviniendo, con graves daños para las criaturas disputadas, aspectos legales y psicológicos. En medio de la disputa una de las voces del bando de las débiles -madres desposeídas de sus hijos, catalogadas de malas madres por tener que dejarlos para salir a trabajar- grita "Por eso estoy aquí, porque necesito que se haga justicia".

Tomo este caso como paradigmático y para reafirmar que, ante la crisis de nuestras instituciones en este fin de siglo, es evidente que hombres y mujeres, ciudadanos en ejercicio de una ciudadanía incompleta, ciudadanos cuya calidad de tales no se ha visto traducida en el reconocimiento de sus derechos igualitarios ante las leyes ni cumplimiento de sus deberes, en otros casos, han acudido al medio televisivo a fin de regularizar situaciones que se les aparecen como injustas y/o intolerables. En Europa y Estados Unidos esto sucedía en la década del 80, mientras que en nuestro país se desarrolló un fenómeno similar una década después.

El único ciclo que aún mediatiza las carencias, con las limitaciones que ya marqué, tal vez siga sirviendo para denunciarlas, y para cumplir un rol orientador ante quienes del otro lado de la pantalla se sienten representados. Escena de aparición, aunque no de profundo debate, que convoca un rol de mediación para el medio televisivo, que ofrece una función de divulgación psicológica y pedagógica, con cierto alcance terapéutico.

Tal vez estemos asistiendo - como Dominique Mehl (1997) lo sugiriera- a una nueva configuración, ampliada, del espacio público, en su doble sentido: escena de debate, esfera pública de libre expresión, comunicación y discusión, mediadora entre la sociedad civil y el Estado, pero también escena de aparición, en la que se hacen visibles los actores, las acciones, los eventos y los problemas sociales.

"...vemos que los medios, particularmente la televisión, se presentan hoy como los sitios predilectos donde se manipulan las relaciones entre el espacio público y el espacio privado. La coexistencia de la "vida privada pública" y de la "vida pública privada" invita a dejar de concebir estas dos esferas como terrenos radicalmente separados entre sí y como compartimientos estancos. Nos incita, por el contrario, a indagar sobre sus articulaciones y su interpenetración, sobre su entrelazamiento antes que sobre su separación; nos alienta a visitar, como propone Alain Cottureau (1992), los lugares donde se tocan y se modelan recíprocamente los dos tipos de exigencia; a considerar, por último, los medios como la encrucijada donde se hace visible y legible el enlace entre el hombre privado y el hombre público."

Sin embargo, en el caso argentino venimos notando cierto agotamiento de esta modalidad televisiva considerada por algunos críticos europeos con el signo positivo de una nueva forma de hacer civismo. Actualmente, en pleno año electoral, y ante no pocas quejas de agrupaciones de actores, que en virtud de la existencia de géneros de la televerdad denuncian la falta de trabajo para su gremio, la presencia del talk show ha decrecido, para dar paso, en cambio, a una penosa "participación" de cierto público en programas de entretenimientos y juegos, donde sólo deben exhibir alguna característica o destreza física o la capacidad de imitar o actuar frente a cámaras.

Esta nueva ebullición mediática no resulta auspiciosa respecto de la que en la década que finaliza hegemonizó el género que hemos analizado.

PROF. MIRIAM GOLDSTEIN

BIBLIOGRAFÍA

A.A.V.V. (1983) *La posmodernidad*. Barcelona, Kairós.

ALVAREZ BERCIANO, Rosa. "La era americana del reality show. Un territorio intermedio entre información y entretenimiento, en *Telos*, n. 43, setiembre-diciembre de 1995.

ARFUCH, L. (1995). *La entrevista, una invención dialógica*. Barcelona, Buenos Aires, Paidós.

ARENDT, H. (1993). "La esfera pública y la privada" en *La condición humana*. Buenos Aires, Paidós.

CAVICCHIOLI, Sandra y PEZZINI, Isabella (1995). "Televerdad en Italia. Un complejo territorio", en *Telos* n. 43, setiembre-diciembre.

CASSETTI, F. y DI CHIO, F. *Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Barcelona, Paidós, 1999. (De. original: Milán, Bompiani, 1997).

COMOLLI, Jean Louis (1995). "La confesión en televisión. Análisis del programa francés Bas les masques", en *Telos* n. 43, setiembre-diciembre.

DÉBRAY, Régis (1995). *El estado seductor. Las revoluciones mediológicas del poder*. Buenos Aires, Manantial. (1ra. edición, Paris, Gallimard, 1993)

ECO, Umberto(1971). "Retórica e ideología en *Los misterios de París*, de Eugéne Sue" en AA.VV. *Sociología de la creación literaria*. Buenos Aires, Nueva Visión.

----- (1977) *Tratado de semiótica general*. Barcelona. (Edic. original: Milán, Bompiani, 1976).

----- (1981) *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona, Lumen. (Edic. original: Milán, Bompiani, 1979).

----- (1983) "TV: La transparencia perdida" en *La estrategia de la ilusión*. Buenos Aires, Lumen -De la Flor.

----- (1992) *Los límites de la interpretación*. Barcelona, Lumen.

FERRY, Jean-Marc. "Las transformaciones de la publicidad política", en Ferry, Jean-Marc, Wolton, Dominique y otros, *El nuevo espacio público*. Barcelona, Gedisa, 1992.

FLICHY, Patrice (1993). *Una historia de la comunicación moderna. Espacio público y vida privada*. México, G. Gili. (1ra. edición, La Découverte, París, 1991).

GENETTE, Gerard (1989). *Palimpsestos*. Madrid, Taurus. (Primera edición francesa, *Palimpsestes*, Editions du Seuil, 1962.)

GONZALEZ REQUENA, Jesús (1988). *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid, Cátedra.

- GRAMSCI, Antonio (1961). *Literatura y vida nacional*. Buenos Aires, Lautaro.
- GUBERN, Roman (1983) "Teoría del melodrama" en *La imagen y la cultura de masas*. Barcelona, Bruguera.
- HABERMAS, J (1986). *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. México, G. Gili, 1986. (1ra. edición, 1962).
- HICKETIER, Knut. "Evoluciones del género en Alemania. Debates y polémicas sociales", en *Telos*, n. 43, setiembre-diciembre de 1995.
- LACALLE, María (1995) "La voz del espectador. El caso español" en *Telos*, n. 43, setiembre-diciembre.
- LIPOVETSKY, Gilles (1986). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Anagrama. (1ra. edición, París, Gallimard, 1983).
- LUNT, Peter y LIVINGSTONE, Sonia (1995). "Formas diversas de la telerrealidad en el Reino Unido. Hacia una teoría de la audiencia activa", en *Telos*, n. 43, setiembre-diciembre.
- MARTIN BARBERO, Jesús (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México, Gustavo Gilli.
- MAZZIOTTI, Nora (1997). "Introducción a los géneros de la televerdad". Buenos Aires, mimeo.
- MEHL, Dominique (1997) "La "vida pública privada"" en: Veyrat-Masson, Isabelle y Dayan, Daniel (comps.) *Espacios públicos en imágenes*. Barcelona, Gedisa.
- MEYER, Marlyse (1996). *Folhetim. Uma história*. Sao Paulo, Companhia das Letras.
- ORTIZ, Renato (1996). *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.
- RATH, Claus Dieter (1992). "'Su vida, por favor'. Momentos autobiográficos en los programas de televisión, en *Diálogos* n. 33.
- RIVERA, Jorge B. (1968). *El folletín y la novela popular*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- SARLO, Beatriz. (1994). *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires, Ariel.
- (1996) "Retomar el debate", en *Punto de vista*, XIX, 55, Buenos Aires, agosto.
- THOMASSEAU, Jean Marie (1989). *El melodrama*. México, Fondo de Cultura Económica.

THOMPSON, John B (1998). *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación. Barcelona, Paidós. (edic. original, 1997).*

VERÓN, E. "El análisis del 'contrato de lectura': un nuevo método para los estudios de posicionamiento en los soportes de los media. En *Les Médias: expériences, recherches actualles, applications*. Paris, IREP, 1985. Traducción de Lucrecia Escudero.

VILCHES, Lorenzo (1993). *La televisión. Los efectos del bien y del mal*. Barcelona, Paidós.

----- (1995) "Introducción: La televerdad . Nuevas estrategias de mediación" en *Telos*, n. 43, setiembre-diciembre.

WOLF, Mauro (1984) "Géneros y televisión" en *Revista Análisi*, 9, Universidad de Barcelona. Traducción de María Bello.

LA TELECOMEDIA DE ASUNTO FAMILIAR

Un "lugar" ficcional para la elaboración de conflictos

- El problema metodológico

En esta etapa he preferido retomar cuestiones de índole metodológica para la interpretación y el análisis de este tipo particular de texto televisivo: la telecomedia familiar. De este propósito surge una importante gama de dificultades que se vinculan tanto con el objeto como con los participantes del proceso productor o receptorivo.

El sólo hecho de pretender establecer para la telecomedia categorías de análisis correspondientes a la teoría teatral ya plantea una dificultad de índole evaluativa, ya que considerar el género que nos ocupa como un texto dramático implica transgredir una tendencia, hasta hace poco tiempo hegemónica, que privilegió un código, un criterio de valores como medida de todos los textos. Hoy preferimos aceptar la existencia de una pluralidad de códigos, tanto sincrónicos como diacrónicos, cuya validez es contingente tanto al sistema cultural en el cual se insertan como a las relaciones de poder de los distintos sistemas culturales coexistentes en determinados momentos históricos.

La elección misma del objeto implicó abandonar los discursos críticos de pretensión monolítica o totalizante y adoptar un posición cuyo criterio de valor fuese plural. Contra los supuestos de la valoración "natural" o "espontánea" de los "grandes" textos literarios del "valor" de un texto como "esencial" al objeto, pensamos que tanto los códigos estéticos como teatrales son objetos condicionados por el sistema cultural del cual forman parte, y obviamente, el sistema cultural está a su vez condicionado por el sistema social y político. El cuestionar los juicios del valor se funda en un problema teórico y práctico de enorme complejidad: la evaluación de los productos culturales.

Ya desde Aristóteles¹ se enfatizaba el carácter apelativo como aspecto esencial del género dramático. El lenguaje dramático es predominantemente apelativo y en ello se realiza la virtud específica de lo dramático que no es otra que la aspiración de provocar un determinado efecto en el receptor. Esta virtud (o constituyente específico) no es una esencia sino una potencialidad que en la plasmación individualizada se torna histórica a partir de determinados factores, como la concepción del mundo, la funcionalidad del arte dentro de una comunidad cultural y la intencionalidad del emisor con respecto al receptor.

¹Poética. Introducción y edición de David García-Becco. México: Universidad Autónoma de México, 1945.

a) ~~La definición del objeto~~

Partiendo de aquella intención primera de observar textos televisivos que pusieran en pantalla familias en conflicto -siempre en el plano de lo ficcional-, encontramos tres formatos con gran permanencia en el medio:

- Los “unitarios” (telefilm no estructurado en episodios aún cuando su estructura pueda estar diseñada para favorecer las interrupciones publicitarias y, en cuanto tal, manifieste un cierto grado de fragmentación).
- Las telenovelas (telefilm estructurado en episodios, con estilema de suspenso, generalmente construido a partir de la estética del melodrama -personajes polarizados en malos/buenos, trama serial de índole amorosa y factibilidad de cruce de “fronteras” sociales, políticas, etc.)
- Las telecomedias (telefilm estructurado en episodios, con estilema de clausura, construido sobre la estética costumbrista -tipicidad de personajes, ambientes y lectos, marcada contextualización, intención moralizante-).

La telecomedia se convirtió en uno de los objetos de la investigación, ya que constituyó y constituye la construcción televisiva que pone en discurso una amplia gama de conflictos familiares, convirtiéndose así, aunque aún hipotéticamente, en el “lugar” de elaboración de cuestiones de índole privada a partir de un producto ficcional.

Admitida ya la Telecomedia de asunto familiar como un texto dramático, nuestra posición difiere de la estructuralista puesto que nuestro interés respecto del análisis se afirma en la dramaticidad del relato y no en su literaturidad. Las tendencias estructuralistas han concedido mayor importancia a la teoría del relato que a la teoría del texto dramático, hasta el punto en que muchas referencias al drama tienden a ser proyecciones de los descubrimientos postulados para la narrativa.

No obstante la teoría estructuralista no puede ignorarse ya que al hablar de serialidad se hace referencia a una cierta *dispositio* de los acontecimientos que formarán la serie, emparentada con el campo semántico vinculado a las ideas de orden, proceso, repetición. Justamente esta idea de repetición está en el centro del análisis en torno del fenómeno de la serialidad televisiva. Serialidad que tanto la telenovela como la telecomedia han tomado de la novela de folletín, conocido formato de la narrativa popular con gran desarrollo en el siglo pasado.

Si bien, como se ha dicho, las formas tradicionales y no tradicionales de las artes narrativas utilizaron esta estrategia de estructuración del sentido, es con la irrupción de los mass-media cuando los fenómenos de estandarización dan lugar a la aparición de mecanismos predeterminados que producen textos de apariencia siempre diferente pero paradójicamente similares en su configuración profunda. Dice Santos Zunzunegui² que la estandarización es convertida “*en operación privilegiada en todas las áreas regidas por la lógica massmediática, pero específicamente en el territorio televisivo*” alcanza una mayor intensidad e incluye un aspecto netamente diferenciador: este carácter repetitivo supone una alteración de los parámetros que definían la relación del espectador con las ficciones teatrales y cinematográficas. En este sentido la clausura del relato filmico o teatral lo inscribía en ruptura con el acontecer de la cotidianidad y desplegaba ante el espectador un imaginario al margen del devenir cotidiano, incluso por consumirse fuera del hogar. Por el contrario, la ficción televisiva se define sustancialmente por integrarse de lleno al universo de la cotidianidad. Al igual que esta última, su carácter cíclico y repetitivo remite constantemente a la inacabable serie de actividades que componen el acontecer de la vida diaria. La historia contada por la telecomedia o el teleteatro es vivida como espacio de proyección, a la vez *fictional y real* de la red significativa de la vida cotidiana.

Si esto es así, puede afirmarse que la economía serial del relato televisivo reside en su estructuración y, desde este punto de vista, es relativamente irrelevante cuáles y cómo sean las narraciones propuestas; la trascendencia descansa en su eterno e implacable retorno. Eco afirma que:

“...En la serie el usuario cree disfrutar con la novedad de la historia, cuando, en realidad, disfruta con la repetición de un esquema narrativo constante y le satisface encontrar a un personaje conocido, con sus tics, sus frases hechas, sus técnicas de solución de los problemas...La serie en ese sentido responde a la necesidad infantil, pero no por ello morbosa, de volver a oír siempre la misma historia, de verse consolado por el regreso de lo idéntico, superficialmente encubierto. La serie consuela a su usuario porque premia su capacidad de previsión: el usuario es feliz porque se descubre capaz de adivinar lo que sucederá y porque saborea el regreso de lo esperado..”³

b) La determinación de una “forma canónica” del género “Telecomedia familiar”

Si bien la telecomedia de asunto familiar en la Argentina ha tenido múltiples versiones en formatos llamados “unitarios” (emisión no fragmentada en episodios, aún cuando se composición estuviera diseñada para favorecer las interrupciones publicitarias) me propongo aquí caracterizar tentativamente lo que podría denominarse la “forma canónica” de la versión fragmentada en episodios.

² S. Zunzunegui. “Bohco Blues o La ley de los Angeles” en Jiménez Losantos, E. y Sánchez Biosca, V (comp.) *El relato electrónico*. Valencia, Ediciones Textos, 1989.

³ U. Eco “La innovación en el serial”. En *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona, Lumen, 1988

La forma canónica de telecomedia de asunto familiar en la Argentina estaría constituida por los siguientes rasgos:

- Se fragmenta en una *serie*, es decir, un telefilm (o, antes de la existencia del video-tape, "programa") estructurado en episodios que conservan cierta autonomía con respecto al discurso total.
- La trama serial se sostiene en un grupo de personajes estables que constituyen una familia y los conflictos que articulan la trama episódica o de bloque de episodios responden a ejes temáticos que ponen permanentemente a prueba la cohesión del grupo familiar.
- Su composición remite al esquema costumbrista en lo que respecta a tipicidades en relación a ambientes, personajes y hablas (lectos).
- El conflicto se organiza en una secuencia que podríamos sintetizar en *surgimiento-tensión-resolución* y el restablecimiento de la armonía familiar implica un final satisfactorio.
- Los recursos que posibilitan la resolución del conflicto se convierten en instancias que transmiten valores morales y hacen que la serie se constituya en un "modelo de familia". Cabe aclarar al respecto que esos recursos remiten casi siempre al correcto cumplimiento de roles, llegando a la ejemplaridad (padre ejemplar, esposa ejemplar, hijo ejemplar, etc.) y que por lo tanto, pertenecen a la trama serial y no a la trama episódica o de bloque de episodios.
- La serie presenta elipsis temporales.
- La emisión se realiza una vez a la semana.

c) Reconocimiento de matrices teatrales

Ya antes del período de la Independencia se había generado una corriente popular que sería fundamental en la gestación del teatro nacional. Corriente que atendió a la realidad local y circundante para luego pasar al circo y los dramas gauchescos y plasmarse posteriormente en el género chico (sainetes, entremeses) y la comedia de costumbres. Así, el sainete y la pieza costumbrista resultaron un punto de enlace tanto de la corriente popular del teatro, presente desde fines del siglo XVIII, como de otras expresiones culturales de arraigo popular como es el caso de la literatura gauchesca y de la novela por entregas. Esta línea constituyó un fenómeno dinámico y de gran vitalidad.

A comienzos del siglo XX se va consolidando el teatro nacional y la producción nacional es importante tanto en el género chico, como en el drama y la comedia. La popularidad del teatro nacional fue muy grande y entre otras razones porque comenzó a reflejar los problemas de una sociedad muy compleja -debido a los cambios provocados por la inmigración- que necesitaba de alguna manera explicarse a sí misma y procesar esos cambios. El público vio en el sainete y en la comedia de costumbres el barrio o el conventillo, similares a los lugares donde él vivía, la vecindad con extranjeros que hablaban una jerga casi cómica y que pugnaban por integrarse a la sociedad. Se le mostraba un mundo de trabajo similar al suyo, los problemas de los personajes en el escenario eran los suyos: familias numerosas, estrechez de vivienda, hijas solteras, alcoholismo, huelgas, enfrentamientos generacionales, etc. En síntesis, el sainete la comedia de costumbres no sólo fueron la pintura de tipos populares sino que captaron la transformación que estaba ocurriendo en la sociedad urbana y suburbana.

Con la llegada de Hipólito Yrigoyen al poder, y cumplido el objetivo de la participación política, el civismo se instala en la pieza de género chico criollo, si bien en esta etapa, como en la anterior, los integrantes de las capas medias en formación representados en escena no tienen como objetivo que esa participación política se profundice más allá del voto. Como afirma Posadas *"votan para que los que han nacido dirigentes -hijos de familias de dirigentes-, militen por ellos; para sí mismo se reservan, como misión no delegable, formar una familia, trabajar para mantenerla y emitir su voto"*⁴. Es en esta etapa, en la cual ya grandes grupos inmigrantes han accedido a los loteos donde la escenografía abandona la precariedad del conventillo y se cierra en la casa familiar en la que pueden alternar, sin embargo, habitaciones pobres, comedores humildes, sencillos patios o salas lujosamente amuebladas. Así, el grupo de personajes se reduce básicamente a los integrantes de un grupo familiar cuyos valores se orientarán hacia el trabajo, el ahorro, la propiedad privada, las conductas ejemplares, las buenas costumbres.

Entre los años 20 y 30 se desarrollarán dos nuevos géneros teatrales que tendrán en común la problemática de un grupo familiar: nos referimos al **grotesco criollo** y a la llamada **"comedia costumbrista asainetada"**. En el grotesco el entorno deja de ser risueño como en el sainete y adquiere ribetes dramáticos porque expresa un cambio en las perspectivas vitales de la clase media y donde su esfuerzo no le permite el éxito monetario, y aparecen la frustración y el fracaso; de ahí que su rasgo caracterizador más fuerte sea el contraste: comicidad del texto/dramaticidad de contexto. La comedia costumbrista asainetada constituye una derivación del sainete con influencias del teatro costumbrista "legitimado" (Gregorio de Lafferrere, Florencio Sánchez); nunca pierde la comicidad y si bien conserva del sainete una fuerte contextualización, ésta no implica necesariamente dramaticidad. Su conflicto siempre entra en relación con la ruptura o amenaza de ruptura de la unidad familiar y en todos los casos se resuelve felizmente al final de la obra. Corresponde citar dos ejemplos por la trascendencia de su futuro pasaje a formatos mediáticos: *Los tres berretines* y *Así es la vida*, ambas de los autores Malfatti y De Las Llanderas.

⁴ Susana Marco, Abel Posadas et. al. *Teoría del Género Chico Criollo*. Buenos Aires. Eudeba 1974

Creemos que es este tipo de pieza, la que constituye la matriz genérica básica de la telecomedia de asunto familiar.

- Determinación del corpus

En primer lugar se tomaron cuatro telecomedias que coexistieron en el Canal 13 en el año 1965 (*Doctor Cándido Pérez: Señoras, La Familia Falcón, Mis hijos y yo, y La nena*). Se demarcó este campo a partir de algunos hechos que lo hicieron significativo. Por un lado 1965 fue el año en que hubo mayor cantidad de piezas de este género en el aire y resulta digno de examinar como fenómeno de programación el hecho de que en un mismo canal puedan permanecer cuatro variedades siendo tres de ellas (*Doctor Cándido Pérez: Señoras, La Familia Falcón, y La nena*) notablemente exitosas. Caracterizaré, a modo de ejemplo, y muy brevemente, a las dos primeras.

Doctor Cándido Pérez: Señoras había aparecido en pantalla por primera vez en 1961, permaneció varios años y aún intentó volver en 1977 sin la misma suerte. Llegaba a la televisión con antecedentes cinematográficos ya que Juan Carlos Thorry habría protagonizado dos películas de la década del cuarenta: *La pequeña señora de Pérez* (1944, adaptación de C. Tiempo y J. Porter según obra de Stephan Beckeffi) y *La señora de Pérez se divorcia* (1945, adaptación de César Tiempo sobre obra teatral de Victorien Sardou).

La familia estaba constituida por un viudo vuelto a casar, su esposa, la suegra y una empleada doméstica cuyos parlamentos y actitudes proveían la mayor dosis de comicidad; había dos hijos del primer matrimonio: un hijo casado, estudiante crónico de medicina y una hija que cursaba sus estudios secundarios interna en un colegio religioso. La aparición de uno u otro era ocasional aunque recurrente en episodios cuya trama se organizaba a partir de conflictos generados en la relación pertinente (padre-hijos). Buena parte de las tramas episódicas giraba en torno a enredos generados por la empleada doméstica y con frecuencia se articulaban a partir de los justificados celos de la esposa ante posibles tentaciones del cónyuge.

En relación a las otras piezas del corpus, la familia que organiza la trama serial pertenece a un sector social alto: ya el título denotaba una profesión muy jerarquizada, ejercida en un consultorio y la escenografía presentaba un lujoso living en desnivel; otra marca es el tipo de escolaridad de los hijos, ya que en el caso de la hija pertenece al ámbito privado y, por el hecho de estar interna, bastante exclusiva. El guión estaba a cargo de Abel Santa Cruz.

La familia Falcón aparece por primera vez en la pantalla en 1962, escrita por Hugo Moser y dirigida por David Stivel. La familia que organiza la trama serial estaba previamente enunciada en el tema musical del programa que señalaba el inicio de éste: se trataba de una versión de Los cinco latinos, "Juntitos, juntitos". Ya en las primeras líneas este tema musical repetía el título como estribillo, reforzando así el objetivo de unidad y cohesión que

se observa en lo que dimos en llamar "forma canónica" de este género y a continuación mencionaba a los integrantes del grupo familiar que organiza la serie: "un hombre con su esposa, cuatro hijos y hasta un tío solterón". En relación con el resto del corpus esta familia se presenta como un modelo paradigmático ya que responde absolutamente a los rasgos distintivos de lo que mencionamos como "forma canónica". Por ejemplo el hecho de que

Los Falcón representen a un sector social medio, modelo de "sociedad abierta", muy presente en las expectativas sociales de la década o, expresado en términos comunicacionales, muy presente en el horizonte de expectativa de las audiencias. Se puede citar como rasgo, el equilibrio en cuanto a valoración y legitimación de la propiedad de bienes materiales y simbólicos. La valoración de los bienes simbólicos es explícita, se encuentra expresada en los parlamentos y refiere con mucha frecuencia a la concepción de la educación como vehículo de ascenso social. La valoración de los bienes materiales se encuentra tímidamente encubierta pero fuertemente implícita en la publicidad que patrocinaba la serie: la firma Ford, el producto Ford Falcon (en un tape publicitario se los veía a los miembros subir a un Falcon); no es, además, gratuita la identificación modelo de familia-modelo de auto significada en el apellido, cuya única diferencia está marcada por la presencia o la ausencia de un fonema suprasegmental. La escolaridad es pública, pero las referencias a "el Nacional" permiten pensar en el Nacional Buenos Aires, lo que implica una distinción importante frente a otras escolaridades públicas que aparecen en las piezas del corpus.

El segundo corpus está integrado por piezas que coexistieron en la programación de Telefé (canal 11) durante el período '93/'94, ellas son *La familia Benvenuto*, *Mi cuñado* y *Grande Pá*. Las dos últimas son las que se apartarán de lo que denominamos "forma canónica" a partir de un cambio clave: las tramas seriales ya no se sostendrán en la presencia recurrente y redundante de un grupo familiar con una variada galería de conflictos, sino que se articularán a partir de un conflicto amoroso que pondrá en relevancia a partir del rol protagónico a una pareja.

Mi Cuñado se inicia a principios de la década, escrita por Oscar Viale y, luego del fallecimiento de éste, fue continuada por un equipo de dialoguistas. La trama serial se constituye a partir de un grupo familiar liderado por un viudo vuelto a casar, una hija del primer matrimonio, la esposa, un hijo de ambos y un cuñado, hermano de la esposa, cuyo comportamiento generará gran parte de los conflictos que organizan las tramas episódicas o de bloque de episodios. Esos conflictos articulan las tramas a partir de la tensión generada por las diferentes concepciones de la vida, debidas en parte a la diferencia generacional, que tienen el padre de la familia y el cuñado. Esta telecomedia hibridará en el último bloque de episodios con la telenovela al sostener el bloque en la relación amorosa (todo queda en familia) de la hija y del "cuñado"

Grande Pá aparece a principios de la década y se apartará de la "forma canónica" a partir de la construcción de su trama serial, ya que esta no estará esta vez sostenida por una familia orientada a preservar su cohesión sino que se constituirá a partir de un conflicto-

soporte que mantuvo la atención hasta el final: la posibilidad del romance entre la empleada doméstica y su rico patrón viudo. Este cruce posible de las fronteras socioculturales es un rasgo propio de la telenovela y remite además al relato tradicional (La Cenicienta). El propio Roman Gubern reconoce en la telenovela una fórmula televisiva del melodrama. Por otra parte, se observaron rasgos melodramáticos en ciertas desmesuras argumentales en algunas tramas de bloque de episodios, que apartaron la serie del verosímil real (y por lo tanto del costumbrismo): por ejemplo: María, la protagonista, ante la imposibilidad de resolver el conflicto amoroso, contrae una ceguera histérica, abandona la casa y se interna en un convento. Luego es curada por un psiquiatra con el que se casa. Finalmente comprende que no lo ama y logra la anulación legal de esa unión, antes, claro esta, de la consumación. La trama serial se resuelve felizmente ya que la pareja protagónica logra unirse, salvando exitosamente la frontera sociocultural que los separaba. Si bien la emisión de esta telecomedia era semanal, la emisora la repuso a poco de su finalización la serie completa en emisión diaria. Rasgo propio de la telenovela.

La familia Benvenuto fue una telecomedia construida a partir de un antecedente muy importante: *Los Campanelli*. Los Campanelli aparecieron en pantalla en 1970 y permanecieron en ella varios años, no siempre en la misma emisora. El guión estaba a cargo de Oscar Viale, Carlos Basurto y Juan Carlos Mesa y la producción era responsabilidad de Héctor Maselli, quien luego escribiría y/o dirigiría al equipo de dialoguistas de *La familia Benvenuto*. Un rasgo distintivo de esta telecomedia es que la cotidianeidad que ofrecía desde su composición era la del ocio, ya que representaba a la familia en el día de descanso: el domingo, día en el que era emitida, y la factura temporal y espacial de cada emisión episódica pretendía lograr cierta simetría con la cotidianeidad receptora.

El tema musical que la introducía, apelaba como en el caso del de *Los Campanelli* a la unidad familiar, reforzando la trama serial. Otro recurso tendiente a lo mismo es lo que podríamos denominar "estilema reiterativo de episodio": tanto en *Los Campanelli* como en *La familia Benvenuto*, cada episodio clausuraba el último bloque con la familia reunida en torno de la mesa, celebrando sencillamente el hecho de estar juntos. Este tipo de cierre está emparentado con un estilema frecuente en el sainete tradicional, denominado "fin de fiesta" porque clausuraba la obra en un ambiente de celebración (que podía incluir, comida, bailes, etc.).

En esta telecomedia es interesante ver como sin apartarse de los rasgos de lo que atiné a denominar "forma canónica", aparecen tópicos (con frecuencia, algo forzados) del teatro de revistas. Por ejemplo la irrupción de muchachas provocativamente vestidas de visita en una casa de familia un día domingo sobre el mediodía.

Asimismo, con alguna frecuencia, el personaje central (el Guille) que pretendía representar a un típico porteño treintañero, ofrecía a sus primos un relato acerca de una conquista frustrada. Este tramo enunciativo, dentro del episodio se acercaba estilísticamente

al monólogo frecuente en el teatro de revistas⁵ y, al mismo tiempo remite temática y retóricamente a las disertaciones de "Juan Mondiola"⁶, personaje creado por Bavio Esquiú para la revista Rico Tipo. Considero estos cruces como intertextos y no como "hibridaciones" ya que no alteran los soportes temáticos que sostienen la trama serial.

⁵ Rivera, Jorge-B. 1990: Conferencia dictada en el curso: "El fenómeno teatral Alberto Olmedo" (Landi-Quevedo) reproducida parcialmente en: Cuadernos de Investigación teatral del San Martín Nro. 1. Buenos Aires.

⁶ Romano, Eduardo: "Inserción de 'Juan Mondiola' en la época inicial de Rico Tipo" en Medios de Comunicación y Cultura Popular. Buenos Aires, Legasa-Ediciones Culturales Argentinas, 1990.

Bibliografía

Alberti, Blas M.; Méndez, María L., 1993: *La familia en la crisis de la modernidad*. Buenos Aires, Ediciones de la Cuadriga.

Aristóteles: *Poética*. Introducción y edición de David García Becco. México: Universidad Autónoma de México, 1945.

Bosch, Mariano G., 1969: *Historia de los orígenes del Teatro Nacional Argentino y la época de Pablo Podestá*. Buenos Aires, Solar/Hachette.

Ford, A., Rivera, J.B. y Romano, E., 1990: *Medios de Comunicación y Cultura Popular*. Buenos Aires, Legasa-Ediciones Culturales Argentinas.

Eco, U. *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona. Lumen 1988

González Requena, Jesús; 1988: *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid, Cátedra.

----- 1989: "Las series televisivas: una tipología" en Losantos, E. y Sanchez Biosca, V.: *El relato electrónico*. Valencia, Ediciones Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

Gubern, Román 1983 "Teoría del Melodrama" en La imagen y la cultura de masas; Barcelona, Bruguera;

Marco, Susana; Posadas, Abel et al., 1974: *Teoría del género chico criollo*. Buenos Aires, EUDEBA.

Mazziotti, Nora (comp.), 1993: *El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas*. Buenos Aires, Colihue.

Rivera, Jorge B., 1990: Conferencia dictada en el curso: "El fenómeno cultural Alberto Olmedo" (Landi-Quevedo) reproducida parcialmente en: *Cuadernos de Investigación teatral del San Martín, Nro. 1*. Buenos Aires.

Romano, Eduardo; 1993: *Voces e imágenes de la ciudad. Aproximaciones a nuestra cultura popular urbana*. Buenos Aires, Colihue.

Santos Hernando, Gregorio; 1977: *25 años de TV argentina*. Buenos Aires, Herpa.

Sarlo, Beatriz; 1985: *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires, Catálogos.

Thomasseau, Jean Marie; 1989: *El melodrama*. Méjico, F.C.E..

Vilches, Lorenzo; 1993: *La Televisión. Los efectos del bien y del mal*. Barcelona, Paidós-Ibérica.

Villegas, Juan; 1991: Nueva interpretación y análisis del texto dramático. Canadá. Girol. Books, Inc. Colección Telón (Teoría, 4).

Zunzunegui, S: "Bohco Blues o La ley de los Angeles" en Jiménez Losantos, E. y Sánchez Biosca, V (comp.) *El relato electrónico*. Valencia, Ediciones Textos, 1989.

Área de Estudios Culturales
Instituto Gino Germani

4tas Jornadas de Investigadores de la Cultura

**“TELECOMEDIA DE ASUNTO FAMILIAR: MATRICES GENÉRICAS,
TIPOLOGÍA SERIAL, HIBRIDACIÓN E INTERTEXTUALIDAD.”**

Autora: Motta, María Antonia
(Universidad de Buenos Aires)
(Universidad Nacional de la Matanza)

Área: Etnicidad, comunidad, géneros e identidades

ABSTRACT

Este trabajo es parte de una investigación sobre la telecomedia de asunto familiar en la Argentina que se ha estado llevando a cabo en la Universidad Nacional de la Matanza. En esta ponencia se examinarán algunas matrices estructurales, temáticas y retóricas de este género, privilegiando aquellas que provienen del género chico criollo, que, a su vez nutrieron a la radio y al cine argentinos y que se caracterizaron por incluir tópicos costumbristas en lo concerniente a la composición de personajes, ambientes, hablas y objetivos didáctico-moralizantes.

Este abordaje, si bien da cuenta de las dos formas estructurales que constituirán la telecomedia de asunto familiar (configuración unitaria no fragmentada y configuración fragmentada en episodios), pretende examinar fundamentalmente la segunda con la intención de caracterizar los rasgos tipológicos que la telecomedia ha tenido como “serie” y señalar sus diferencias básicas con la telenovela.

Asimismo se analizarán algunos casos en que las alteraciones de la trama serial y la presencia de rasgos melodramáticos hacen “hibridar” a la telecomedia de asunto familiar con la telenovela y otros casos en los que, manteniendo los rasgos tipológicos básicos, aparecen intertextualidades significativas provenientes de otros géneros, por ejemplo, del teatro de revistas.

1. MATRICES ESTRUCTURALES

1.1. Continuidades

Se suelen considerar como rasgos tipológicos del relato televisivo la fragmentación en episodios (articulados en unidades que conservan cierta autonomía con respecto al discurso en su totalidad) o su configuración unitaria y no fragmentada (no estructurada en episodios aún cuando su estructura está diseñada para favorecer cortes publicitarios). Es sabido, sin embargo, que estas dos fórmulas que encontramos en la telecomedia de asunto familiar no nacen con la TV sino que tienen su origen en el ámbito de la literatura.

Por un lado, el relato unitario y no fragmentado constituye la fórmula literaria canónica, históricamente emparentada con el libro como medio de difusión y, por otro, el relato fragmentado en episodios alcanzó popularidad en el siglo XIX a partir del folletín, cuyo medio de difusión fue el periódico. En tanto en el campo del cine, el discurso fragmentado en episodios tuvo menos arraigo y estuvo emparentado con sus comienzos (seriales del cine mudo), el discurso de estructura unitaria se impondría hasta constituirse en la fórmula canónica del relato cinematográfico clásico.

Es justamente con el advenimiento de la radio cuando esta relación se invierte: El relato en episodios se convertirá en su forma de estructura narrativa y, finalmente, con la televisión se afirmará la situación reinante en el medio radiofónico al confirmar la constitución de la serie de episodios como la fórmula canónica del relato televisivo.

Al analizar la relación entre estos medios resulta interesante constatar que, mientras en la configuración audiovisual del discurso, la televisión se emparenta con el cine; por otro lado, es del periódico y de la radio medios de carácter eminentemente verbal de donde obtendrá la fórmula narrativa que habrá de consolidar progresivamente.

1.2. Discontinuidades

Al hablar de serialidad se hace referencia a una cierta *dispositio* de los acontecimientos que formarán la serie, emparentada con el campo semántico vinculado a las ideas de orden, proceso, repetición. Justamente esta idea de repetición está en el centro del análisis en torno del fenómeno de la serialidad televisiva.

Sin bien, como se ha dicho, las formas tradicionales y no tradicionales de las artes narrativas utilizaron esta estrategia de estructuración del sentido, es con la irrupción de los mass-media cuando los fenómenos de estandarización dan lugar a la aparición de mecanismos predeterminados que producen textos de apariencia siempre diferente pero paradójicamente similares en su configuración profunda. Dice Santos Zunzunegui que la estandarización es convertida "*en operación privilegiada en todas las áreas regidas por la lógica massmediática, pero específicamente en el territorio televisivo*"¹ alcanza una mayor intensidad e incluye un aspecto netamente diferenciador: este carácter repetitivo supone una alteración de los parámetros que definían la relación del espectador con las ficciones teatrales y cinematográficas. En este sentido la clausura del relato filmico o teatral lo inscribía en ruptura con el acontecer de la cotidianidad y desplegaba ante el espectador un imaginario al margen del devenir cotidiano, incluso por consumirse fuera del hogar. Por el contrario, la ficción televisiva se define sustancialmente por integrarse de lleno al universo de la cotidianidad. Al igual que esta última, su carácter cíclico y repetitivo remite constantemente a la inacabable serie de actividades que componen el acontecer de la vida diaria. La historia contada por la telecomedia o el teleteatro es vivida como espacio de proyección, a la vez *fictional y real* de la red significativa de la vida cotidiana.

Si esto es así, puede afirmarse que la economía serial del relato televisivo reside en su estructuración y, desde este punto de vista, es relativamente irrelevante cuáles y cómo sean las narraciones propuestas; la trascendencia descansa en su eterno e implacable retorno. Eco afirma que:

*"...En la serie el usuario cree disfrutar con la novedad de la historia, cuando, en realidad, disfruta con la repetición de un esquema narrativo constante y le satisface encontrar a un personaje conocido, con sus tics, sus frases hechas, sus técnicas de solución de los problemas... La serie en ese sentido responde a la necesidad infantil, pero no por ello morbosa, de volver a oír siempre la misma historia, de verse consolado por el regreso de lo idéntico, superficialmente encubierto. La serie consuela a su usuario porque premia su capacidad de previsión: el usuario es feliz porque se descubre capaz de adivinar lo que sucederá y porque saborea el regreso de lo esperado.."*²

¹ S. Zunzunegui. "Bohco Blues o La ley de los Angeles" en Jiménez Losantos, E. y Sánchez Biosca, V (comp.) *El relato electrónico*. Valencia, Ediciones Textos, 1989.

² U. Eco "La innovación en el serial". En *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona, Lumen, 1988.

De aquí se deriva otra diferencia entre las producciones de la cultura legitimada y las producciones televisivas: mientras que en aquellas las obras se legitiman en la medida en que transgreden el género, al menos hoy, en la cultura televisiva la regla 'estética' es aquella de la mayor adecuación al género. Adecuación que implica también que los textos de los diferentes géneros televisivos deben entenderse como prácticas de enunciación de unos sujetos -productores y consumidores- y como formatos de *sedimentación* de saberes narrativos, expresivos y técnicos.

2. MATRICES TEMÁTICAS Y RETÓRICAS

2.1 El teatro popular

Ya antes del período de la Independencia se había generado una corriente popular que sería fundamental en la gestación del teatro nacional. Corriente que atendió a la realidad local y circundante para luego pasar al circo y los dramas gauchescos y plasmarse posteriormente en el género chico (sainetes, entremeses) y la comedia de costumbres. Así, el sainete y la pieza costumbrista resultaron un punto de enlace tanto de la corriente popular del teatro, presente desde fines del siglo XVIII, como de otras expresiones culturales de arraigo popular como es el caso de la literatura gauchesca y de la novela por entregas. Esta línea constituyó un fenómeno dinámico y de gran vitalidad, que más adelante iría incorporando a su temática otros elementos que expresaron la cultura popular del momento como pueden ser el tango u otros procesos sociales tales como el surgimiento de una nueva clase media constituida por los hijos de los inmigrantes.

A comienzos del siglo XX se va consolidando el teatro nacional y la producción nacional es importante tanto en el género chico, como en el drama y la comedia. La popularidad del teatro nacional fue muy grande y entre otras razones porque comenzó a reflejar los problemas de una sociedad muy compleja -debido a los cambios provocados por la inmigración- que necesitaba de alguna manera explicarse a sí misma y procesar esos cambios. El público vio en el sainete y en la comedia de costumbres el barrio o el conventillo, similares a los lugares donde él vivía, la vecindad con extranjeros que hablaban una jerga casi cómica y que pugnaban por integrarse a la sociedad. Se le mostraba un mundo de trabajo similar al suyo, los problemas de los personajes en el escenario eran los suyos: familias numerosas, estrechez de vivienda, hijas solteras,

alcoholismo, huelgas, enfrentamientos generacionales, etc. En síntesis, el sainete la comedia de costumbres no sólo fueron la pintura de tipos populares sino que captaron la transformación que estaba ocurriendo en la sociedad urbana y suburbana.

Con la llegada de Hipólito Yrigoyen al poder, y cumplido el objetivo de la participación política, el civismo se instala en la pieza de género chico criollo; si bien en esta etapa, como en la anterior, los integrantes de las capas medias en formación representados en escena no tienen como objetivo que esa participación política se profundice más allá del voto. Como afirma Posadas “*votan para que los que han nacido dirigentes -hijos de familias de dirigentes-, militen por ellos; para sí mismo se reservan, como misión no delegable, formar una familia, trabajar para mantenerla y emitir su voto*”³. Es en esta etapa, en la cual ya grandes grupos inmigrantes han accedido a los loteos donde la escenografía abandona la precariedad del conventillo y se cierra en la casa familiar en la que pueden alternar, sin embargo, habitaciones pobres, comedores humildes, sencillos patios o salas lujosamente amuebladas. Así, el grupo de personajes se reduce básicamente a los integrantes de un grupo familiar cuyos valores se orientarán hacia el trabajo, el ahorro, la propiedad privada, las conductas ejemplares, las buenas costumbres.

Entre los años 20 y 30 se desarrollarán dos nuevos géneros teatrales que tendrán en común la problemática de un grupo familiar: nos referimos al grotesco criollo y a la llamada “comedia costumbrista asainetada”. En el grotesco el entorno deja de ser risueño como en el sainete y adquiere ribetes dramáticos porque expresa un cambio en las perspectivas vitales de la clase media y donde su esfuerzo no le permite el éxito monetario, y aparecen la frustración y el fracaso; de ahí que su rasgo caracterizador más fuerte sea el contraste: comicidad del texto/dramaticidad de contexto. La comedia costumbrista asainetada constituye una derivación del sainete con influencias del teatro costumbrista “legitimado” (Gregorio de Lafferrere, Florencio Sánchez); nunca pierde la comicidad y si bien conserva del sainete una fuerte contextualización, ésta no implica necesariamente dramaticidad. Su conflicto siempre entra en relación con la ruptura o amenaza de ruptura de la unidad familiar y en todos los casos se resuelve felizmente al final de la obra. Corresponde citar dos ejemplos por la trascendencia de su futuro pasaje a formatos mediáticos: *Los tres berretines* y *Así es la vida*, ambas de los autores Malfatti y De Las Llanderas.

³ Susana Marco, Abel Posadas, et. at. *Teoría del Género Chico Criollo*. Buenos Aire, Eudeba, 1974

Creemos que es este tipo de pieza, la que constituye la matriz genérica básica de la telecomedia de asunto familiar.

3. TELECOMEDIA DE ASUNTO FAMILIAR: RASGOS TIPOLÓGICOS.

Si bien la telecomedia de asunto familiar en la Argentina ha tenido múltiples versiones en formatos llamados "unitarios" (emisión no fragmentada en episodios, aún cuando se composición estuviera diseñada para favorecer las interrupciones publicitarias) me propongo aquí caracterizar tentativamente lo que podría denominarse la "forma canónica" de la versión fragmentada en episodios.

La forma canónica de telecomedia de asunto familiar en la Argentina estaría constituida por los siguientes rasgos:

- Se fragmenta en una *serie*, es decir, un telefilm (o, antes de la existencia del video-tape, "programa") estructurado en episodios que conservan cierta autonomía con respecto al discurso total.
- La trama serial se sostiene en un grupo de personajes estables que constituyen una familia y los conflictos que articulan la trama episódica o de bloque de episodios responden a ejes temáticos que ponen permanentemente a prueba la cohesión del grupo familiar.
- Su composición remite al esquema costumbrista en lo que respecta a tipicidades en relación a ambientes, personajes y hablas (lectos).
- El conflicto se organiza en una secuencia que podríamos sintetizar en *surgimiento-tensión-resolución* y el restablecimiento de la armonía familiar implica un final satisfactorio.
- Los recursos que posibilitan la resolución del conflicto se convierten en instancias que transmiten valores morales y hacen que la serie se constituya en un "modelo de familia". Cabe aclarar al respecto que esos recursos remiten casi siempre al correcto cumplimiento de roles, llegando a la ejemplaridad (padre ejemplar, esposa ejemplar, hijo ejemplar, etc.) y que por lo tanto, pertenecen a la trama serial y no a la trama episódica o de bloque de episodios.
- La serie presenta elipsis temporales.
- La emisión se realiza una vez a la semana.

Sobre esta "forma canónica" se construyó prácticamente la totalidad de las telecomedias de asunto familiar desde los inicios hasta bien entrada la década del '90. Para examinar algunas variedades operadas sobre este esquema se demarcaron dos campos breves de diferentes épocas que pretenden ilustrar la estabilidad del género y que nos permitirían apreciar los deslizamientos producidos en los últimos cinco años.

En primer lugar se tomaron cuatro telecomedias que coexistieron en el Canal 13 en el año 1965 (*Doctor Cándido Pérez: Señoras, La Familia Falcón, Mis hijos y yo, y La nena*). Se demarcó este campo a partir de algunos hechos que lo hicieron significativo. Por un lado 1965 fue el año en que hubo mayor cantidad de piezas de este género en el aire y resulta digno de examinar como fenómeno de programación el hecho de que en un mismo canal puedan permanecer cuatro variedades siendo tres de ellas (*Doctor Cándido Pérez: Señoras, La Familia Falcón, y La nena*) notablemente exitosas. Caracterizaré, a modo de ejemplo, y muy brevemente, a las dos primeras.

Doctor Cándido Pérez: Señoras había aparecido en pantalla por primera vez en 1961, permaneció varios años y aún intentó volver en 1977 sin la misma suerte. Llegaba a la televisión con antecedentes cinematográficos ya que Juan Carlos Thorry habría protagonizado dos películas de la década del cuarenta: *La pequeña señora de Pérez* (1944, adaptación de C. Tiempo y J. Porter según obra de Stephan Beckeffi) y *La señora de Pérez se divorcia* (1945, adaptación de César Tiempo sobre obra teatral de Victorien Sardou). La familia estaba constituida por un viudo vuelto a casar, su esposa, la suegra y una empleada doméstica cuyos parlamentos y actitudes proveían la mayor dosis de comicidad; había dos hijos del primer matrimonio: un hijo casado, estudiante crónico de medicina y una hija que cursaba sus estudios secundarios interna en un colegio religioso. La aparición de uno u otro era ocasional aunque recurrente en episodios cuya trama se organizaba a partir de conflictos generados en la relación pertinente (padre-hijos). Buena parte de las tramas episódicas giraba en torno a enredos generados por la empleada doméstica y con frecuencia se articulaban a partir de los justificados celos de la esposa ante posibles tentaciones del cónyuge.

En relación a las otras piezas del corpus, la familia que organiza la trama serial pertenece a un sector social alto: ya el título denotaba una profesión muy jerarquizada, ejercida en un consultorio y la escenografía presentaba un lujoso living en desnivel; otra marca es el tipo de escolaridad de los hijos, ya que en el caso de la hija pertenece al ámbito privado y, por el hecho de estar interna, bastante exclusiva. El guión estaba a cargo de Abel Santa Cruz.

La familia Falcón aparece por primera vez en la pantalla en 1962, escrita por Hugo Moser y dirigida por David Stivel. La familia que organiza la trama serial estaba previamente enunciada en el tema musical del programa que señalaba el inicio de éste: se trataba de una versión de Los cinco latinos, "Juntitos, juntitos". Ya en las primeras líneas este tema musical repetía el título como estribillo, reforzando así el objetivo de unidad y cohesión que se observa en lo que dimos en llamar "forma canónica" de este género y a continuación mencionaba a los integrantes del grupo familiar que organiza la serie: "un hombre con su esposa, cuatro hijos y hasta un tío solterón". En relación con el resto del corpus esta familia se presenta como un modelo paradigmático ya que responde absolutamente a los rasgos distintivos de lo que mencionamos como "forma canónica". Por ejemplo el hecho de que Los Falcón representen a un sector social medio, modelo de "sociedad abierta", muy presente en las expectativas sociales de la década o, expresado en términos comunicacionales, muy presente en el horizonte de expectativa de las audiencias. Se puede citar como rasgo, el equilibrio en cuanto a valoración y legitimación de la propiedad de bienes materiales y simbólicos. La valoración de los bienes simbólicos es explícita, se encuentra expresada en los parlamentos y refiere con mucha frecuencia a la concepción de la educación como vehículo de ascenso social. La valoración de los bienes materiales se encuentra tímidamente encubierta pero fuertemente implicitada en la publicidad que patrocinaba la serie: la firma Ford, el producto Ford Falcon (en un tape publicitario se los veía a los miembros subir a un Falcon); no es, además, gratuita la identificación modelo de familia-modelo de auto significada en el apellido, cuya única diferencia está marcada por la presencia o la ausencia de un fonema suprasegmental. La escolaridad es pública, pero las referencias a "el Nacional"

permiten pensar en el Nacional Buenos Aires, lo que implica una distinción importante frente a otras escolaridades públicas que aparecen en las piezas del corpus.

El segundo corpus está integrado por piezas que coexistieron en la programación de Telefé (canal 11) durante el período '93/'94, ellas son *La familia Benvenuto*, *Mi cuñado* y *Grande Pá*. Las dos últimas son las que se apartarán de lo que denominamos "forma canónica" a partir de un cambio clave: las tramas seriales ya no se sostendrán en la presencia recurrente y redundante de un grupo familiar con una variada galería de conflictos, sino que se articularán a partir de un conflicto amoroso que pondrá en relevancia a partir del rol protagónico a una pareja.

Mi Cuñado se inicia a principios de la década, escrita por Oscar Viale y, luego del fallecimiento de éste, fue continuada por un equipo de dialoguistas. La trama serial se constituye a partir de un grupo familiar liderado por un viudo vuelto a casar, una hija del primer matrimonio, la esposa, un hijo de ambos y un cuñado, hermano de la esposa, cuyo comportamiento generará gran parte de los conflictos que organizan las tramas episódicas o de bloque de episodios. Esos conflictos articulan las tramas a partir de la tensión generada por las diferentes concepciones de la vida, debidas en parte a la diferencia generacional, que tienen el padre de la familia y el cuñado. Esta telecomedia hibridará en el último bloque de episodios con la telenovela al sostener el bloque en la relación amorosa (todo queda en familia) de la hija y del "cuñado"

Grande Pá aparece a principios de la década y se apartará de la "forma canónica" a partir de la construcción de su trama serial, ya que esta no estará esta vez sostenida por una familia orientada a preservar su cohesión sino que se constituirá a partir de un conflicto-soporte que mantuvo la atención hasta el final: la posibilidad del romance entre la empleada doméstica y su rico patrón viudo. Este cruce posible de las fronteras socioculturales es un rasgo propio de la telenovela y remite además al relato tradicional (*La Cenicienta*). El propio Roman Gubern reconoce en la telenovela una fórmula televisiva del melodrama. Por otra parte, se observaron rasgos melodramáticos en ciertas desmesuras argumentales en algunas tramas de bloque de episodios, que apartaron la serie del verosímil real (y por lo tanto del costumbrismo): por ejemplo: María, la

protagonista, ante la imposibilidad de resolver el conflicto amoroso, contrae una ceguera histerica, abandona la casa y se interna en un convento. Luego es curada por un psiquiatra con el que se casa. Finalmente comprende que no lo ama y logra la anulacion legal de esa union, antes, claro esta, de la consumacion. La trama serial se resuelve felizmente ya que la pareja protagónica logra unirse, salvando exitosamente la frontera sociocultural que los separaba. Si bien la emision de esta telecomedia era semanal, la emisora la repuso a poco de su finalizacion la serie completa en emision diaria. Rasgo propio de la telenovela.

La familia Benvenuto fue una telecomedia construida a partir de un antecedente muy importante: *Los Campanelli*. Los Campanelli aparecieron en pantalla en 1970 y permanecieron en ella varios años, no siempre en la misma emisora. El guion estaba a cargo de Oscar Viale, Carlos Basurto y Juan Carlos Mesa y la produccion era responsabilidad de Hector Maselli, quien luego escribiria y/o dirigiria al equipo de dialoguistas de *La familia Benvenuto*. Un rasgo distintivo de esta telecomedia es que la cotidianeidad que ofrecia desde su composicion era la del ocio, ya que representaba a la familia en el dia de descanso, el domingo, dia en el que era emitida, y la factura temporal y espacial de cada emision episodica pretendia lograr cierta simetria con la cotidianeidad receptora.

El tema musical que la introducía, apelaba como en el caso del de Los Campanelli a la unidad familiar, reforzando la trama serial. Otro recurso tendiente a lo mismo es lo que podríamos denominar "estilema reiterativo de episodio": tanto en Los Campanelli como en *La familia Benvenuto*, cada episodio clausuraba el último bloque con la familia reunida en torno de la mesa, celebrando sencillamente el hecho de estar juntos. Este tipo de cierre está emparentado con un estilema frecuente en el sainete tradicional, denominado "fin de fiesta" porque clausuraba la obra en un ambiente de celebracion (que podia incluir, comida, bailes, etc.).

En esta telecomedia es interesante ver como sin apartarse de los rasgos de lo que atiné a denominar "forma canónica", aparecen tópicos (con frecuencia, algo forzados) del teatro de revistas. Por ejemplo la irrupcion de muchachas provocativamente vestidas de visita en una casa de familia un dia domingo sobre el mediodia.

Asimismo, con alguna frecuencia, el personaje central (el Guille) que pretendía representar a un típico porteño treintañero, ofrecía a sus primos un relato acerca de una conquista frustrada. Este tramo enunciativo, dentro del episodio se acercaba estilísticamente al monólogo frecuente en el teatro de revistas⁴, y, al mismo tiempo remite temática y retóricamente a las disertaciones de "Juan Mondiola", personaje creado por Bavio Esquiú para la revista Rico Tipo.⁵ Considero estos cruces como intertextos y no como "hibridaciones" ya que no alteran los soportes temáticos que sostienen la trama serial.

CONCLUSIÓN

En este pequeño mapa diacrónico he intentado dar cuenta de ciertas matrices culturales de la telecomedia que, en cuanto género, pertenece a una familia de textos que dialogan y reenvían unos a otros y donde las competencias culturales son convertidas en la materia prima que los configura.

Hemos visto también que en la repetición no sólo se habla el lenguaje del sistema productivo -el de la estandarización- sino que debajo de él también pueden oírse otros lenguajes: el del teatro rioplatense, el del folletín, el de la radio, el del cine, el de los semanarios, con sus personajes, hablas y ambientes reconocibles.

Por otro lado, la estética de la repetición funda una parte importante del placer que proporciona el género y la repetición no sólo es una configuración estructural, sino una configuración cultural, una configuración de identidades, temas y tópicos de larga tradición, reciclados por la telecomedia como espacio de dramatización y poetización de la cotidianeidad.

La telecomedia, tanto como otros géneros televisivos, privilegia los contenidos legitimados por los códigos ideológicos dominantes que configuran lo verosímil y sólo se juzga verosímil la acción, los personajes, el desarrollo de la historia que son previsibles. Lo previsible se define por la relación que el público establece con otros textos: el telespectador juzga verosímil lo que ha visto ya en otra obra anterior (en el cine, en el

⁴ Rivera, Jorge B., 1990: Conferencia dictada en el curso: "El fenómeno cultural Alberto Olmedo" (Landi-Quevedo) reproducida parcialmente en: *Cuadernos de Investigación teatral del San Martín, Nro. 1*. Buenos Aires.

⁵ Eduardo Romano "Inserción de 'Juan Mondiola' en la época inicial de Rico Tipo" en *Medios de Comunicación y Cultura Popular*. Buenos Aires. Legasa-Ediciones Culturales Argentinas, 1990

teatro, en otra telecomedia) y por lo tanto es un "efecto de corpus", parte del cual he analizado en este trabajo.

Asimismo, aunque sin la profundidad que el tratamiento merece, he intentado configurar a partir de la presencia de una serie de rasgos recurrentes, una forma canónica del género con el fin de diferenciarlo de la telenovela. Puede resultar interesante cerrar esta conclusión con un dato: sobre fines de 1998 no existe en la TV argentina ninguna telecomedia que responda a la forma canónica establecida, sobre la cual, sin embargo, se compusieron telecomedias desde los inicios de nuestra TV, hasta bien entrada esta década.

Bibliografía

- Alberti, Blas M.; Méndez, María L., 1993: *La familia en la crisis de la modernidad*. Buenos Aires, Ediciones de la Cuadriga.
- Bosch, Mariano G., 1969: *Historia de los orígenes del Teatro Nacional Argentino y la época de Pablo Podestá*. Buenos Aires, Solar/Hachette.
- Ford, A., Rivera, J.B. y Romano, E., 1990: *Medios de Comunicación y Cultura Popular*. Buenos Aires, Legasa-Ediciones Culturales Argentinas.
- González Requena, Jesús; 1988: *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid, Cátedra.
- Gubern, Román 1983 "Teoría del Melodrama" en *La imagen y la cultura de masas*; Barcelona, Bruguera;
----- 1989: "Las series televisivas: una tipología" en Losantos, E. y Sanchez Biosca, V.: *El relato electrónico*. Valencia, Ediciones Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Marco, Susana; Posadas, Abel et al., 1974: *Teoría del género chico criollo*. Buenos Aires, EUDEBA.
- Mazziotti, Nora (comp.), 1993: *El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas*. Buenos Aires, Colihue.
- Rivera, Jorge B., 1990: Conferencia dictada en el curso: "El fenómeno cultural Alberto Olmedo" (Landi-Quevedo) reproducida parcialmente en: *Cuadernos de Investigación teatral del San Martín, Nro.1*. Buenos Aires.
- Romano, Eduardo; 1993: *Voces e imágenes de la ciudad. Aproximaciones a nuestra cultura popular urbana*. Buenos Aires, Colihue.
- Santos Hernando, Gregorio; 1977: *25 años de TV argentina*. Buenos Aires, Herpa.
- Sarlo, Beatriz; 1985: *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires, Catálogos.
- Thomasseau, Jean Marie; 1989: *El melodrama*. Méjico, F.C.E..
- Vilches, Lorenzo; 1993: *La Televisión. Los efectos del bien y del mal*. Barcelona, Paidós-Ibérica.