

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ENRIQUEZ, E. (2001) *Polystyles. Typologie de Candidats Présidentiels. Analyse Sémiotique du Discours des Candidats Présidentiels américains, mexicains et français. Tesis Doctoral.*
- GREIMAS, A.J. (1970) *Du Sens I. Paris: Seuil*  
(1983) *Du Sens II. Paris: Seuil.*
- LANDOWSKI, E. (1970) *La Société réfléchie, Paris: Seuil.*
- PROPP, V. (2001) *Morphologie du conte. Paris: Seuil.*

## ABSTRACT

Este artículo expone el análisis semiótico intercultural sobre la forma en que diferentes culturas construyen la imagen de sus hombres políticos durante los debates televisivos en periodo de campaña electoral. Se analizan algunos casos específicos electorales y post-electorales de Francia, México y Estados Unidos. Este análisis semiótico explicita las diversas formas en las que la imagen de los hombres políticos es contruida considerando aspectos verbales, no-verbales y proxémicos.

*This article is an intercultural semiotic analysis regarding the manner in which different cultures build the image of their political men through televised political debates. Specific cases in France, Mexico and the United States during electoral and post-electoral periods are analyzed. This semiotic analysis explains the diversity of manners in which the image of political men is built. In this semiotic analysis, verbal, non-verbal, proxemic and ergonomic aspects are considered.*

Esther Enríquez es Consejera experta en semiótica en las áreas de Comunicación Política, Comunicación en los Negocios y Publicidad. Profesora e investigadora en el área de semiótica en el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey en el Campus Santa Fé. Doctora en semiótica por la Université de Paris IV Sorbonne. Su principal trabajo en Comunicación Política es: *Polystyles. Typologie de candidats présidentiels.*"  
E-mail: [esther.enriquez@itesm.mx](mailto:esther.enriquez@itesm.mx).

## METATELEVISIÓN: UN GIRO METADISCURSIVO DE LA TELEVISIÓN ARGENTINA

MARIO CARLÓN

Algo ha cambiado en la televisión argentina. Ya no sólo emite noticieros, telenovelas, periodísticos, talk shows, reality shows, eventos deportivos, etc. Otra serie de emisiones convoca también a los sujetos espectadores. Una corriente que venía conviviendo con otras de pronto emergió y se impuso en una serie representativa de programas. Explotando recursos singulares de forma novedosa llegó para transformar el prime time. Este desarrollo comenzó a insinuarse hace unos años y de pronto estalló. No tiene nombre, pero dio origen a algo parecido a una posición enunciativa específica. En este artículo lo llamaré Metatelevisión. Entiendo que se justifica porque esta forma de hacer televisión realizó un evidente giro metadiscursivo. Las aproximaciones que siguen constituyen una serie de acercamientos que intentan describir e interpretar este fenómeno - que tuvo un origen diverso, porque se produjo a partir de la combinatoria de procedimientos del nivel del lenguaje provenientes de programas muy distintos entre sí- que ha expandido las formas del decir y generado nuevos formatos en la televisión argentina.

### 1. PRIMERA APROXIMACIÓN: GÉNESIS DE LA METATELEVISIÓN

Los procedimientos característicos de la Metatelevisión tienen orígenes múltiples y difíciles de precisar. Esta situación es propia de todo estudio de lo televisivo: su abundancia dificulta determinar cuándo un procedimiento se hizo presente por primera vez. Así que me detendré en aquellos programas que considero fundamentales, que constituyen momentos decisivos en la utilización de estos recursos, pero no descarto que indagaciones posteriores determinen que este o aquel recurso se habían utilizado en algún programa anteriormente (o que tampoco sean exclusivos de la televisión argentina) Lo que pretendo es circunscribir una serie de programas en los que la presencia de esos recursos pasó a ocupar un lugar determinante. En otros términos, lo que se desea hacer es tratar de avanzar en la determinación de las condiciones de producción (Verón 1987 : 124-133) del proceso que, en el marco de este trabajo, se ha optado por denominar Metatelevisión.

Creo que es posible destacar tres orígenes para la Metatelevisión en su estatuto actual. El primero de ellos no fue, curiosamente, un programa de televisión, sino un video sobre la presencia de los políticos en la televisión producido por el psicólogo Miguel Rodríguez Arias: *Las patas de la mentira* (1990) Ese video, exitosamente presentado en televisión, dio origen luego a otros videos (*Protección al mayor* (1992), *Las patas de la mentira II* (1993) - éste último comercializado través de una revista de importantes ventas, *Noticias*) y finalmente, en 1997, a un programa semanal con el mismo nombre que el video original, *Las patas de la mentira*, que se emitía por Canal 2, conducido por Lalo Mir.

La posición de "lectura" de *Las patas de la mentira* (1990) es interpretativa, exegética y hasta paternalista. Eso se advierte desde el inicio del video, que abre con citas a Freud ("Los actos fallidos expresan algo que, por regla general, el actor no se propone comunicar, sino guardar para sí") y a Hegel ("El destino castigará cruelmente a los que no quieran oír") *Las patas de la mentira* no descubrió que en sus presentaciones televisivas todos los políticos mienten, se equivocan y contradicen -más aún cuando opiniones actuales son contrastadas con dichos anteriores- eso ya lo sabía el sentido común (la crítica a la políticos no es nueva) y lo habían explotado especialmente los humoristas y actores argentinos, en particular los provenientes de la ácida tradición del teatro de revistas surgida a fines de los 60 y principios de los 70, como Gasalla, Perciavalle y Pinti junto con Tato Bores, la gran figura del humor político televisivo, que lograron en distintos momentos grandes éxitos en teatro y televisión. Lo que *Las patas de la mentira* hizo, a diferencia de esa tradición de humor verbal, fue organizar todo un discurso en torno a esas intervenciones de

los políticos a través de recursos de edición simples pero efectivos, en videos que carecen de presentador: la organización en capítulos temáticos divididos a través de placas con títulos o citas -como "Todo está dicho, pero como nadie escucha"-, la repetición de las intervenciones consideradas escandalosas -con una leyenda de la época, "Replay", que remitía humorísticamente a las emisiones deportivas- y su destaque a través de la musicalización. Así puso en evidencia a través de recursos de edición del orden del lenguaje (que por ser de emisiones en grabado comparte lo televisivo con el lenguaje cinematográfico) que no todo lo que sucede en televisión es puesta en escena, que la puesta en escena no siempre está bajo control y que aún cuando lo está no queda por eso librada del ridículo o de la monstruosidad. Y también exhibió, a través de un formato específico en forma sistemática, que el error involuntario, el lapsus, la contradicción y la mentira descarada forman parte de la intervención cotidiana de los profesionales de la política en la televisión.

Ejemplo de error involuntario: en un gran acto político en un estadio de fútbol con transmisión televisiva Deolindo Felipe Bittel, un viejo líder del justicialismo (PJ) candidato a vicepresidente de la nación en 1983, expresa que "hubo una coyuntura histórica, Braden o Perón, y la gente se quedó con Perón; hoy hay otra, liberación o dependencia, y nosotros vamos a luchar por la dependencia"; ejemplo de "lapsus": el Secretario Legal de la Presidencia de Carlos Menem, Granillo Ocampo, expresa al periodista Mariano Grondona que "enviaron muchos decretos al Congreso", cosa que era cierta y de lo cual se lo acusaba al gobierno de Menem, cuando para protegerse debería haber dicho que habían enviado muchos proyectos; ejemplo de contradicción: Alvaro Alzogaray, líder el partido liberal UCD, llama "cosas" al Partido Comunista y al Movimiento Al Socialismo, y al advertírsele que lo ha hecho, lo niega.

Ejemplo de mentira descarada: el General de la dictadura Bussi dice en *Tiempo Nuevo*, en esa época el programa periodístico de mayor rating, conducido por Bernardo Neustadt, que "ellos no pudieron dejar un país próspero como Pinochet" porque "quisieron llevar adelante un proceso con la Constitución en la mano". Este modo de acercamiento a un discurso que aún está obligado a "decir la verdad" (el discurso político no es el discurso publicitario), tuvo enormes efectos en la televisión argentina, que no se debió a que *Las patas de la mentira* haya logrado un gran éxito de público, sino a la herencia que dejó: pronto otros programas comenzaron a utilizar de forma sistemática estos procedimientos.

El segundo origen de la Metatelevisión es un programa semanal llamado *Perdona Nuestros Pecados* (PNP) conducido por Raúl Portal a lo largo de varios ciclos y producido por su hijo Gastón - primera emisión en 1994. El núcleo de los ciclos originales eran los errores de continuidad: personajes que en

las telenovelas entraban en una escena con una remera de un color y salían con otra de otro color; o que no fumaban y de pronto en otro capítulo lo hacían, etc. y los bloopers: desde errores de los conductores de programas, como el periodista Mariano Grondona, la presidenta de la Liga de Amas de Casa Lita de Lázari, o el ex modelo y conductor de televisión Ante Garmaz; hasta accidentes acontecidos en actos públicos y emisiones televisivas, como decorados que se desploman imprevistamente, etc.. Estos fragmentos eran presentados a través de un breve gag entre los conductores (Portal y Federica Pais en la primera emisión) que en ocasiones incluían como invitados a los mismos burlados.

La estrategia de presentación incluía también la repetición de las escenas, la musicalización, y el destaque visual de lo que se deseaba poner en evidencia, es decir se hacían presentes procedimientos de edición: adjunción musical o sonora, adjunción visual. El ciclo era de carácter decididamente humorístico y pese a que muchas veces no era inocente, no pretendía asumir una posición política de denuncia o develar "lapsus" (cómo sí lo hacía *Las patas de la mentira*) Entiendo que fue el primer programa que con estos procedimientos circunscribió como objeto exclusivo de sus emisiones a la programación televisiva en su conjunto sin atender a distinciones jerárquicas de ningún tipo: por ejemplo, gracias al programa se hizo popular Federico Klemm, desopilante conductor de un programa sobre artes plásticas que iba por una señal de cable. Recuerdo que en sus últimas emisiones había desbordado incluso este listado de recursos productivos, sentando bases para los desarrollos que poco tiempo después estabilizó *Televisión Registrada*.

El tercer origen de la Metatelevisión proviene curiosamente del ámbito de los informativos. El noticiero de Canal 13 *Telenoche*, generó hacia mediados de los 90 un modo de editar y mezclar en las notas grabadas que no sólo estableció una ruptura en la historia del género, sino que dio forma a un nuevo modo de informar y opinar (Carlón 2004 [1996]: 55-70) En el marco de un proceso de deconstrucción de la imagen informativa con antecedentes en la gráfica, desestructuró definitivamente modos de edición históricos, que provenían de los noticieros cinematográficos (Verón (1995 [1983]: 93-106), editando noticias a la manera de clips, incluyendo canciones de grupos pop, musicalizando en forma dramática o humorística, dividiendo las partes en capítulos, colorizando las imágenes en forma expresionista cuando lo creyó necesario, utilizando animaciones computarizadas. Se atrevió a presentar las noticias incluyendo secuencias que provenían de otros géneros y clases discursivas, de la publicidad, de series ficcionales, desarrollando en el seno de los informativos, verdaderos bricolajes, que dieron origen a nuevas formas de comparar y argumentar a través de audaces mezclas de ficción y no ficción.

Es decir que, luego de los videos interpretativos de *Las patas de la mentira* que ya incluían recursos de edición, PNP dio a luz a través de un programa semanal al primer formato de la Metatelevisión al tomar a la programación televisiva como objeto de referencia exclusivo de sus emisiones, ya no circunscribiéndose a la política y con fines humorísticos y *Telenoche* amplió aún más los verosímiles y las operaciones de edición al atreverse a cubrir la actualidad diaria a través de notas editadas que fueron verdaderos bricolajes (Carlón 2004)

## 2. SEGUNDA APROXIMACIÓN: LOS FORMATOS METADISCURSIVOS

El primer signo evidente del giro metadiscursivo lo constituye el hecho de que, con evidente humor, a partir de recursos productivos como los de PNP, los canales de aire de mayor audiencia generaron en estos últimos años ciclos institucionales humorísticos que muestran bloopers de su propia programación: De lo nuestro lo peor es el nombre del programa de Canal 13; y *Nosotros* también nos equivocamos se titula el de Canal 11. Con lo cual la estructura y organización de PNP devino definitivamente en un formato específico. En este marco el hecho de que hayan adoptado para sus institucionales un formato de la Metatelevisión a través de un programa semanal, comparado con lo que habitualmente han sido los institucionales televisivos, constituye un cambio de considerables dimensiones.

Lo trascendental es que se produjo la emergencia de una serie de programas de características propias, algunos de los cuales poseen un gran peso hoy en el prime time a partir de una original utilización de estos recursos: incluyo aquí a *Televisión Registrada* (TVR) e *Indomables*, ambos producidos por Pensado para *Televisión* (PPT) la productora de Daniel Gvirtz y a *Televisión*, que dejó de emitirse en el 2004 y era producido, al igual que el original PNP, por Gastón Portal. El peso de estos programas en la programación no se exagera: *Televisión Registrada* se emite desde hace varios años dos veces a la semana en el horario de las 22hs; *Indomables* es un ciclo diario en el horario de las 21hs y *Televisión* se emitía los días jueves a las 22hs. A estos se suman *El ojo cítrico* cuyo slogan es "una mirada ácida sobre la televisión", también de Gastón Portal con un formato semejante a PNP, aunque con ciertas diferencias, el fugaz *Aunque ud. no lo viera*, conducido por Matías Martín y Diego Ripol, que bajo la forma de un ranking semanal presentaba secuencias de acontecimientos que sucedieron en televisión, porque, como decía el slogan, "la televisión hace historia, aunque ud. no lo viera", y el reciente *El podio de la televisión*, conducido por Laura Oliva. Brevemente, trataré de ejemplificar el desarrollo al que estoy haciendo referencia con *Televisión Registrada* e *Indomables*.

Televisión Registrada es un programa de gran éxito y continuidad. Con dos conductores en piso, un actor de comedias Gianola y Morgado músico y humorista, una locutora en off ("Estelita") que va anunciando lo que se va a ver, y un "crítico invitado" (cualquier figura de la televisión) que va dialogando sobre lo que se exhibe con los animadores y al cual al final se le solicita que califique con un puntaje a la emisión y al que, además, le preguntan recurrentemente: "hasta aquí ¿cómo lo ve?", obligándolo a asumir una posición metadiscursiva sobre el programa del cual él mismo está participando. A

Al principio no se sabía como definirlo: se lo trató muchas veces como si fuera un clon de PNP. Pero Televisión Registrada, cuyo slogan es "El primero y único noticiero sobre la televisión argentina", posee características específicas.

Porque además de que al igual que PNP es un formato metatelevisivo, es un programa "de archivo", cuyo contenido es lo que se ha visto en la televisión, se diferencia de su antecesor por dos rasgos fundamentales: si bien trabaja también sobre bloopers, no es un programa de bloopers, sus notas se apoyan más en los desarrollos que en su forma de editar generó Telenoche que en los que hicieron famoso a PNP. Es decir que son notas temáticas, bricolajes que no se privan de "editorializar" a través de recursos de edición cuando lo consideran necesario adjuntando música, sonidos o imágenes y que suelen mezclar fragmentos de archivo de la televisión local e internacional, pertenecientes a distintos momentos y clases discursivas, es característica la yuxtaposición de intervenciones y acciones de distintos sujetos referidas a un mismo tema en distintos momentos y circunstancias. Así un informe sobre la droga puede articular una publicidad oficial de la época de Menem en la que un funcionario hablaba con dos personajes animados, con la imagen de Al Pacino tras una montaña de cocaína en Scarface; la secuencia de cuando Maradona fue detenido por su enfermedad y la mostración de niños de la calle aspirando pegamento. Pese a su tono y a su aparente frivolidad no es sólo un programa humorístico. Televisión Registrada sostiene una posición política crítica y progresista - que en los 90 fue claramente antimenemista - enunciada tanto a través de las opiniones que emiten sus conductores como las notas editadas.

En este campo Indomables, un programa frívolo, dedicado aparentemente al mundo del espectáculo, pero en verdad a todo lo que se exhibe por televisión -su slogan es "Toda la televisión del día en una hora", constituye un caso singular porque evidencia hasta qué punto el giro metadiscursivo se ha convertido en un mecanismo productivo en la televisión argentina. ¿Cómo explicar qué es Indomables, para aquel que nunca lo vio? En mi opinión es un programa de tono humorístico, a veces satírico, a diferencia de Televisión Registrada nunca ideológico, sobre todo lo que acontece en los más diversos

programas de televisión, mientras se haya visto por la pantalla y sirva para generar una conversación (no guionada), polémica y entretenida. Su estructura simple pero novedosa que construye una escena que articula un desarrollo en dos tiempos, es una "vuelta de tuerca" de la que estabilizó Televisión Registrada: primero se exhiben informes editados sobre lo que se emitió por televisión; luego esos informes editados dan origen a un debate entre los panelistas que es administrado por Roberto Petinatto, músico, humorista, ganador en dos oportunidades del Martín Fierro, el principal premio de la televisión argentina, como mejor conductor de televisión. Su matriz es doblemente metadiscursiva: los informes cuyo título es "La televisión que nos alimenta" se refieren a lo que se vio por televisión, y el debate se centra en lo que los informes exhiben. Como considero que esta estructura constituye un desarrollo paradigmático de la Metatelevisión y que convoca además importantes cuestiones acerca del estatuto actual de la expectación televisiva, me detengo un momento para comentar las características de los informes de Indomables y su relación con los debates posteriores.

Detrás de su evidente superficialidad, Indomables parece saber algo más profundo: que la vida social de lo televisivo se apoya, en gran parte, en su capacidad de generar, al final del día, una conversación, abierta e imprevisible, sobre lo visto y oído. El tema es complejo, pero no es cierto que la expectación televisiva clausure la comunicación; en mi opinión, más bien, la desencadena. Por eso lo que el programa hace es, justamente, adelantarse, ofrecer en directo la expectación de esa práctica social fundamental que consiste en observar y luego comentar y discutir lo que se exhibió por televisión.

Como Indomables es un programa que busca entretener, los informes se caracterizan por estar concebidos íntegramente para generar debates, que muchas veces son casi ridículos. Es habitual que terminen con una pregunta o una afirmación provocadora, como por ejemplo "Susana Giménez ¿está aún apetecible?" y cuando no culminan así Petinatto es el encargado de formular la pregunta que abre la discusión del panel. Esta estructura le suele brindar a los debates un estatuto singular, porque hablar a partir de secuencias concretas es siempre distinto de hacerlo sobre fenómenos generales: el informe, en este sentido, establece restricciones, sitúa y enmarca la palabra. Una de las características esenciales de Indomables es que los panelistas pueden decir cualquier cosa, empezando por criticar o descalificar a los informes: es habitual el señalamiento de que son de mal gusto o de que se ocupan de temas sin interés.

Me detengo en el análisis de lo que sucede en esa escena comunicacional que Indomables construye, porque a nosotros, en tanto analistas, el hecho de que hayan construido esa escena de ver y comentar secuencias televisivas, es indudable que nos ofrece algo singular: la oportunidad de observar, desde un

puesto privilegiado, en forma cotidiana, la puesta en práctica de un conjunto de operaciones en reconocimiento (Verón 1987 : 124-133) que están en la base de nuestra semiótica social sobre los discursos televisivos.

Lo primero que hay que reconocer es que entre los informes y los debates de *Indomables*, se presenta una relación profundamente asimétrica y desnivelada. Por un lado, se ofrecen informes que a través de un despliegue cada vez más editado, de la utilización de todos los recursos ya reseñados como propios de la Metatelevisión, desde la lectura exegética de lapsus, propia de *Las patas de la mentira*, que en *Indomables* aparece extendida a las declaraciones de actores varios, ya no tan relevantes, como conductores de televisión y modelos; hasta las creativas mezclas y musicalizaciones de *Televisión Registrada*, inspiradas en el último PNP y en *Telenoche*; recursos a los cuales se suma una singular voz en off, que se refiere a los fragmentos de los programas televisivos que los informes exhiben y articulan, con comentarios, elogios, críticas, ironías; ponen en juego las más complejas e incluso novedosas operaciones formales. En este terreno debe reconocerse que *Indomables*, junto a *Televisión Registrada* y *El ojo cínico* son probablemente, los programas más editados y trabajados a nivel del lenguaje de la televisión argentina.

Por el otro, se desarrolla una conversación que, si obviamos por un momento que es administrada por un conductor, es semejante a la que acontece en nuestro hogar o en el de al lado luego de ver televisión en el sentido en que evita desarrollar una palabra especializada: en realidad, sólo busca ser divertida y entretener, ese es su uso de las imágenes. Y que motivada por esa operación, típica del discurso periodístico, que es la antítesis, pasa sistemáticamente por alto la forma en que los informes se presentan a los panelistas (además no podría ser de otra manera: ¿cómo hablar de los complejos procesos de edición que se pusieron en juego cuando la pregunta rectora es si Susana Giménez está aún apetecible?)

Pero no debemos escandalizarnos: *Indomables* es un programa frívolo. El problema no radica en que esos debates sean sólo contenidistas. El verdadero problema es que, a diferencia de lo que acontece en el estudio de otros lenguajes mediáticos - pienso, por ejemplo, en los análisis sobre la fotografía y el cine-, son también sólo contenidistas la mayoría de los trabajos que se publican sobre televisión. El problema es que, mientras el contenidismo domine de manera tan hegemónica en los estudios sobre lo televisivo, vale la pena interrogarnos acerca de qué aportamos a quienes se forman en el campo de la semiótica, las ciencias del lenguaje y de la comunicación.

3. Comentarios finales: sobre la metatelevisión y la importación y exportación de formatos en los 90

Todos sabemos que uno de los procesos que marcó a fuego la televisión de los 90, índice claramente sintomático de la globalización, fue la exportación de formatos. En la Argentina los ejemplos más relevantes los constituyeron los formatos del reality show: programas como *Expedición Robinson*, *El Bar* y *Gran hermano*, por citar los más paradigmáticos, fueron importados por la televisión local acompañando un proceso que la excedió ampliamente. Sin embargo, la televisión argentina no sólo fue importadora. A los ya conocidos casos de exportación de telenovelas a países de Latinoamérica, Europa e Israel, se sumó el de programas como *Caiga Quien Caiga* con versiones en países como España, Italia y Francia. En el caso español, en el marco de un formato reconocido internacionalmente por su novedad (Saló 2003: 87 - 96), la imagen del rey de España, quien que no solía aparecer en ese tipo de programas, probándose las gafas de los "tarantinos", como llaman en ese país a los integrantes de la versión local de *CQC*, debería quedar también en los anales de un proceso tan complejo como un hito de la televisión argentina. En síntesis, lo que se está diciendo es que al hablar de los efectos de la globalización en términos de productos mediáticos, sería bueno que tomáramos nota también de los creativos procesos expansivos de cada cultura televisiva.

Pero ¿tan sólo puede hablarse de *CQC* como producto innovador de la televisión argentina en los 90? ¿Fue lo único que surgió en este período en las pantallas argentinas? ese programa, ¿es representativo del proceso que caracteriza el desarrollo actual de la televisión local? En mi opinión, no. *CQC* está más cerca de ser una especie de un solo ejemplar que de representar una tendencia. Es, sin dudas, un hito como lo fue en los 80 *La noticia rebelde*, programa fuertemente metadiscursivo, pero sobre los medios gráficos, y fue un formato renovador por su forma de hacer periodismo, humor, y también de editar -con un amplio despliegue de juegos visuales y sonoros sobre las figuras reporteadas. Pero como se apoya básicamente en sus móviles de exteriores en grabado y su objeto no es exclusivamente lo televisivo, no es un programa de la Metatelevisión, en el sentido en que he tratado de describirla a lo largo de este artículo. En cambio, la Metatelevisión sí es, desde hace unos años, una corriente de gran peso en la televisión argentina.

Sólo otros trabajos podrán confirmar si este desarrollo es sólo local o forma parte de un nuevo desarrollo televisivo que lo excede. Por lo pronto, me limito a señalar que es una televisión que, al volverse definitivamente sobre la programación, no pone su centro en el espectador - a diferencia de la televisión que se ha vuelto hacia él (Lacalle [2001], Verón [2001]); y que, como efecto de ese gesto enunciativo, posee claras tensiones con la Neotelevisión (Eco 1994 [1983]: 200-223) Pero será más adelante, imagino, el momento de examinar en profundidad cuál es el lugar exacto de la Metatelevisión: si, por ejem-



plo, pese a sus diferencias, aún se enmarca dentro de la Neotelevisión, o si es parte de algo diferente.

## NOTAS

1) Este trabajo se inscribe en el marco del Proyecto de Investigación Ubacyt S095 titulado "Sujetos telespectadores y regímenes espectatoriales en la programación televisiva" con Gustavo Aprea, Damián Fraticelli y Mónica Kircheimer.

2) En "El lugar del dispositivo en los estudios sobre televisión" (Carlón, 2004 [1999]: 83-102) intenté fundamentar, a partir de la hipótesis de que a diferencia de otros medios la televisión contiene, como mínimo, dos dispositivos generadores de discursos, el grabado y el directo, que el grabado televisivo y el cinematográfico deben considerarse, frente al directo televisivo, semejantes antes que diferentes. En "El 'arte' de los noticieros televisivos" (Carlón, 2004 [1995]), a partir de un estudio de las modalidades de organización del lenguaje televisivo presentes en los noticieros, había distinguido, siguiendo sus determinaciones materiales, temporales y espaciales, dos modalidades del directo: toma directa y toma directa editada, y dos modalidades del grabado: crudo y editado. Las modalidades del editado se caracterizan porque, a diferencia de lo que acontece en el crudo o en la toma directa no editada, se han realizado a nivel del lenguaje evidentes operaciones de adjunción, sustracción, etcétera, que afectan la materialidad visual o sonora. En ambos trabajos me apoyo para fundamentar la existencia de la Metatelevisión.

3) Poco antes que Telenoche generara esta forma de editar, Página 12, diario clave en el período en Argentina, había abandonado la fotografía canónica en tapa desarrollando fotomontajes y collages a partir de una convocatoria amplia al conjunto de los recursos de las vanguardias históricas.

4) Entre ellas se encuentra el hecho de que incluye dos secuencias de dibujos animados fijas: una de ellas protagonizada por Tino y Gargamuza, que critican ferozmente a la televisión y sus personajes (con mayor acidez que sus animadores); y otra llamada "La escuelita de los famosos", en la que se burlan de los personajes televisivos más populares (Susana Giménez, Marcelo Tinelli, Mirtha Legrand, etc.)

5) Televicío que se dejó de emitir en 2004, era muy semejante a Televisión Registrada, ambos se apoyaban en notas editadas con los recursos múltiples que a lo largo de los años fue generando la Metatelevisión y que en

sus últimas emisiones contaba con invitados en piso que comentaban los informes con la conductora Andrea Campbell. Ese apoyarse en la edición le permitió, al igual que a Televisión Registrada, asumir posiciones enunciativas múltiples sobre los materiales que trabajaba. Ejemplo: en una nota realizada al año del asesinato de María Marta García Belsunce, un caso de gran impacto público en el que la familia de la clase alta argentina apareció como principal sospechosa, TR realizó una edición que llegó a incluir un fragmento de la serie Los locos Adams al que le cambiaron la letra de la canción original pero no la melodía ("Si buscan un pituto/no esperen encontrarlo/pues el hermano Horacio/al baño lo tiró" decía la letra, haciendo referencia a la bala que el hermano de María Marta, Horacio, hizo desaparecer, diciendo que lo había confundido con un pituto) y repitieron "lapsus" del cuñado en distintos programas de televisión en los que se contradecía con lo que hasta ese momento la familia había sostenido acerca del lugar en que se encontraba a la hora del asesinato el marido de María Marta, principal sospechoso, defendido por la familia (es decir, asumiendo una posición exegética a la manera de Las patas de la mentira, pero ocupándose de los dichos de una causa policial y judicial) Estos recursos, propios de un verdadero bricolage, le permitieron sostener en la nota una posición de crítica a la familia y de develamiento de sus dichos asumiendo una posición "detectivesca".

6) Con lo cual la Metatelevisión parece haber completado su recorrido, porque en el desarrollo de un proceso que fue ampliando progresivamente la instancia metadiscursiva pasó, de los videos originales de Las patas de la mentira, en los que la operatoria a través de una mostración sin presentador era interpretativa y monádica, al diálogo con invitados luego de ver cada informe (Televisión registrada, Televicío), para finalmente llegar al panel de discusión que caracteriza a Indomables.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CARLÓN, Mario (2004) *Sobre lo televisivo (dispositivos, discursos y sujetos)* Buenos Aires: La Crujía.
- ECO, Umberto (1994) "TV: la transparencia perdida", en *La estrategia de la ilusión*. Buenos Aires: Lumen/de la Flor.
- LACALLE, Charo (2001) *El espectador televisivo. Los programas de entretenimiento*. Barcelona: Gedisa.
- SALO, Gloria (2003) *¿Qué es eso del formato? Cómo nace y se desarrolla un programa de televisión*. Barcelona: Gedisa.

VERON, Eliseo (1987) *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Buenos Aires: Gedisa.

\_\_\_\_\_ (2001) "Les publics entre production et réception: problèmes pour une théorie de la reconnaissance" en *Texte produit dans le cadre des conférences Públicos, Televisão, CURSOS DA ARRÁBIDA 2001*,

<http://sociomedia.ibelgique.com/Liste%20des%20textes.htm>

#### ABSTRACT

Un cambio aconteció en la televisión argentina. En los últimos años una serie de programas dejaron de ocuparse del mundo exterior, y si bien no desatendieron el contacto con el espectador, ya no lo privilegian: su único objeto es lo exhibido en otros programas de televisión. Este trabajo es un análisis de ese giro metadiscursivo que ha dado origen a una verdadera Metatelevisión.

*A change has taken place in Argentine television. In recent years a number of programmes stopped paying attention to the outside world, and despite not disregarding their contact with their viewers, they do not privilege it anymore. Their theme is only what has occurred in other television programmes. This research project is an analysis of that metadiscursive twist which has originated a truly Metatelevision.*

Mario Carlón es Licenciado en Historia del Arte (UNLP) Profesor Adjunto en Semiótica de los Géneros Contemporáneos (FCS - UBA) Dirige el Proyecto de Investigación Ubacyt S095 "Sujetos telespectadores y regímenes espectatoriales en la programación televisiva" (UBA) Último libro: *Sobre lo televisivo: dispositivos, discursos y sujetos*, (2004)

E-mail: [mariocarlon@fibertel.com.ar](mailto:mariocarlon@fibertel.com.ar)

## DE LO GROTESCO COMO CONTAMINACIÓN DE LOS GÉNEROS EN LOS NUEVOS FORMATOS TELEVISIVOS

GÉRARD IMBERT

Hoy, se pueden observar, en la mayoría de los nuevos formatos televisivos - reality shows, talk shows, sitcoms, juegos-concursos y late shows - una clara tendencia al exceso, tanto en los temas tratados, un adentrarse cada vez más en la intimidad como en las formas narrativas, por ejemplo en los programas de entretenimiento pero también en la representación de la realidad, con derivas acentuadas hacia una espectacularización de la realidad televisiva y de los actores que en ella intervienen, que puede alcanzar lo grotesco en algunos formatos.

¿En qué medida este proceso de degradación no es el reflejo de una evolución de las formas estéticas, narrativas, propia de los relatos posmodernos, que la televisión condensa exacerbándola? ¿Cómo esto afecta a los géneros televisivos, produciendo fenómenos de hibridación pero también, y de manera transversal, una nueva construcción de realidad que rompe con las categorías establecidas y sitúa a la televisión como una especie de campo de experimentación, "laboratorio de lo sensible" que cristaliza mutaciones profundas en la sensibilidad colectiva?