

**Los cuerpos y los espacios
en dos géneros televisivos
El documental y el reality show**

Amparo Rocha Alonso

**LOS CUERPOS Y LOS ESPACIOS EN DOS GÉNEROS TELEVISIVOS: EL
DOCUMENTAL Y EL
REALITY SHOW**

Nos disponemos a caracterizar algunos modos de representación de los cuerpos y los espacios en dos géneros que pueden encontrarse actualmente en la pantalla de la TV abierta

argentina: el documental y el reality-show¹¹. Ambos, aún con tradiciones, modalidades e intereses bien diversos, comparten, sin embargo, una determinación fundamental: se presentan como prueba o registro de la realidad, y esto significa que establecen un pacto de autenticación con los espectadores, vale decir, a través de marcas discursivas y metadiscursivas anuncian y sostienen que lo que muestran es el mundo real, encarnado en personas que hacen de sí mismas y no son personajes de ninguna ficción. De todos modos, conviene distinguir con mayor claridad posible las diferencias y similitudes de estos formatos, uno, prestigioso pero de escasa presencia en la televisión abierta, y el otro, popular, polémico y de futuro imprevisible.

DOCUMENTO

El documental, como género originalmente cinematográfico, ha encontrado hace décadas un lugar de provecho en la programación televisiva. Es el espacio del saber y coincide con un proyecto de tinte pedagógico que concibe a la televisión como institución educadora, continuación natural de la familia y la escuela². En la actualidad se halla desplazando al cable, donde cubre un amplio espectro temático. En la TV abierta argentina son contadas sus apariciones y no es extraño que sea el canal estatal el que asuma ese compromiso³.

El documental es básicamente expositivo-argumentativo, aunque muchas de sus formas particulares recurran a la narración. Apela a una respuesta pública, antes que privada y tiene un carácter eminentemente político, de intervención⁴.

Su representación intermitente, basada en una lógica probatoria, más que narrativa, requiere de ciertas destrezas del espectador, que debería “hilar” lugares y tiempos en función de una idea conductora o tesis.

Si bien no hay discurso audiovisual sin imágenes, la banda sonora –palabras y sonido-,

¹¹ Se trabajó a partir de observaciones hechas sobre un corpus de reality-shows “Gran Hermano” 1 y 2 (Telefé), “El Bar”(canal 2) y “Reality-Reality”(Azul televisión), todos del 2001 y el documental “En la vía”(1º ciclo, tres emisiones, mayo del 2001, canal 7). Quiero destacar los aportes de la docente Graciela Lozano y de los alumnos de Semiótica II (1º cuatrimestre 2001, com.4)

² Francesco Casetti y Roger Odín, “De la Paleo a la Neo-Televisión. Aproximación semiopragmática”, Revista Comunications, N°51, Télévisions Mutations, 1990. Estos autores distinguen dos modelos teóricos de TV: uno, que propone un contrato pedagógico a sus espectadores (Paleo-TV) y otro, basado en el “contacto”, en la pura puesta en fase energética (Neo-TV). La TV argentina actual se acerca más a este último modelo.

³ En términos generales, el modelo Paleo se desarrolló en países que privatizaron tarde y con reservas sus Canales de televisión. A su vez, el modelo Neo se evidencia en los canales privados.

⁴ Nos referimos al documental que toma como objeto al mundo histórico, tal como lo caracteriza Bill Nichols en *La representación de la realidad*, Barcelona, Paidós, 1997.

⁵ Barthes, Roland. “Retórica de la imagen”, en *La semiología*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.

carga con la mayor responsabilidad en la guía de lectura. El discurso, como anclaje de las imágenes, polisémicas por naturaleza⁵, la música, con una función básicamente expresiva, puntuando la sucesión de imágenes con matices afectivos o comentando (acentuando, contradiciendo o complementándolas) y el sonido directo, como generador de un efecto de “verdad”, clave en la estructura del género.

En la representación documental lo que predomina es la idea de que lo que se muestra seguiría estando allí (probablemente de otro modo, ya que la presencia de la cámara genera de por sí innumerables adecuaciones) *aunque no hubiera registro de ello*. Las estrategias enunciativas y los artificios retóricos son puestos en segundo plano por primacía del objeto.

Desde el punto de vista semiótico se observa una tensión permanente entre *representación y representado*, porque los sucesos y personajes se imponen a la lectura, desplazando lo que es inherente a todo discurso: los puntos de vista, lo que se muestra, lo que se elude y sus modos de organización. Las operaciones básicas de toda producción simbiótica: la selección dentro de un repertorio (de imágenes, sonidos y palabras en este caso) y la combinación en sucesión y en simultaneidad quedan opacadas, en la mayor parte de los casos, por el tema en cuestión. En el caso específico de los cuerpos y los espacios que se presentan como reales, si bien es esencial cómo son mostrados, qué hace la cámara con ellos, la mirada del espectador no podrá obviar lo que traen consigo, lo que son más allá de las imágenes. Ellos parecen decir: “nos vean o no nos vean ustedes, existimos, y así somos”.

REGISTRO

El género reality-game-show nos instala en otras problemáticas. La idea de *registro* de realidad, su dimensión lúdica y de espectáculo se hallan sintetizadas en su mismo nombre. No son pocos los debates teóricos que se ha generado, por ejemplo, la (no) distinción entre vida

pública y privada que propugna, su capacidad de convertirse en representación de la sociedad en general (como una microsociedad que contiene exponentes de diversas clases de individuos, tanto a nivel psicológico como social), y desde el punto de vista del análisis discursivo, la distinción entre Relato y Comentario¹². entre historia, relato y narración y entre ficción y narrativa.

En nuestra opinión, el reality se encuentra en el cruce mismo del Mundo Narrado y el Mundo Comentado, aunque cada modalidad particular se inclinará por una u otra forma. La transmisión en directo las 24 hs. responde más al mundo histórico, pero no podría sostenerse sin el resumen diario, que enfoca ciertos nudos argumentales y los enfatiza mediante procedimientos discursivos, como vos en off, música de fondo o comentarios en boca de un presentador. Sin duda, el atractivo del género reside en las historias, es decir, en el *conflicto* entre personajes, lo que genera expectativa, suspenso y las identificaciones correspondientes⁷. El pacto que se establece con el espectador es no-ficcional y eso es precisamente lo que motiva a otro tipo de negociaciones simbólicas: para él, aunque más no sea imaginariamente existe la probabilidad de cruzarse en la calle con esas personas que ha conocido “tan bien” a través de la pantalla.

Otra característica de este nuevo género es su dependencia del metadiscurso: debates, chats, comunicaciones telefónicas y por mail, revistas y comentarios permanentes en el resto de la programación televisiva refuerzan y potencian las diversas interpretaciones que se van sucediendo con el tiempo y que se expresan en la forma de votaciones. Si bien todo discurso depende para su lectura de las señales metadiscursivas, el reality, por ser un producto novedoso y eminentemente comercial ha debido recurrir a un verdadero arsenal de estrategias publicitarias de posicionamiento en el mercado.

En este sentido, la noción de juego, que depende absolutamente de la lógica del marketing, se da en dos niveles: adentro, el que deben jugar los participantes, que están avisados de las características de la competencia y afuera, el que juegan los espectadores y que involucra inevitablemente la dimensión del rédito económico.

Los cuerpos del reality se encuentran atravesados fuertemente por la estética publicitaria.

¹² Weinrich, Harald, *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Madrid, Gredos, 1975.

⁷ Metz, Cristian, “Historia/Discurso: notas sobre dos voyeurismos”, en *Psicoanálisis y Cine. El significante imaginario*. Barcelona, Gustavo Gilli, 1979. Metz distingue entre una identificación primaria, con el ojo de la cámara y una secundaria, con algunos personajes

Tras su presunta heterogeneidad, se esconde la sumisión a los patrones rígidos del cuerpo legítimo: bello, sano, joven.

CUERPOS REALES EN AVENTURAS (I)RREALES

“Trae el cuerpo que tenes. Llévate el que querés” postula un slogan publicitario en una empresa que lipoescultura. El aviso se emite por televisión y en él se ve un cuerpo de mujer en una postura que recuerda las esculturas clásicas. La fotogenia de la imagen y su estetización¹³ contrasta con la crudeza de tales palabras: en ellas se advierte claramente el grado de cosificación que ha alcanzado la noción de cuerpo en nuestras sociedades actuales. Algo así como un vestido que se pone y se saca a voluntad. El aviso también implica que es el dinero el que posibilita el pasaje de lo que se tiene –lo que es- a lo que se quiere.

De todos modos, como señala Pierre Bourdieu, a pesar de las enormes posibilidades de intervención en el cuerpo (en forma de tratamientos, dietas, cirugías) momentáneas y permanentes que se observan en relación con el pasado, el cuerpo es algo dado, un fragmento de naturaleza, y por eso se considera que expresa mejor la *esencia* de una persona.

Este autor acuñó la noción de cuerpo legítimo⁹, como este modelo corporal valorado socialmente, ese cuerpo “presentable y representable” dentro de una determinada comunidad.

La distancia entre el cuerpo real y el ideal será dividida por el sujeto con incomodidad, inhibición

o diversos grados de sufrimiento psíquico. No se escatimarán esfuerzos por acercarse a este

objeto de deseo, pues se entiende que la inversión que se haga en el cuerpo redundará en beneficios simbólicos y materiales. Lógicamente, las diferencias sociales se mantendrán,

porque los que poseen mayores posibilidades en tiempo y en dinero podrán dedicarse al cultivo

¹³ Barthes, Roland, “El mensaje fotográfico”, en *La Semiología*, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1970.

⁹ Bourdieu, Pierre, “Notas provisionales sobre la percepción del cuerpo”, en AA.VV., materiales de sociología.

¹⁰ Margulis, Mario y colaboradores, *La segregación negada*, Buenos Aires, Biblos, 1999. pp.

¹¹ Nos referimos a todos los aspectos suprasegmentales de lenguaje (tono, acentos, pausas, volumen). En Argentina el modelo es el habla de Capital Federal y de sus capas medias, modelo que se reproduce en escuelas y academias de locución.

¹² Por supuesto, están los que “actúan” su espontaneidad, tal es el caso de los presentadores jóvenes, al estilo de los de “MTV”.

Critica, Madrid, La Piqueta, 1986.

del cuerpo y sus accesorios (vestuario, pinado, etc.) mientras los otros, la mayoría, se hallan condenados al trabajo sin elección o al desempleo y la marginación, lo cual deja sus marcas en el cuerpo.

Así sucede con el trabajo, y su contraparte, el ocio: esas marcas serán leídas en cada situación social y determinarán el éxito o el fracaso de muchas interacciones y la percepción de sí mismos que tienen los sujetos, percepción determinada fuertemente por la mirada ajena.

Podemos hablar de una verdadera ‘semiótica cotidiana’, o, al decir de Marcelo Urresti¹⁰, una ‘fenomenología espontánea’, por la cual se leen signos asignándoles un sentido según ciertos ‘conocimientos anteriores’ (el interpretante peirciano, o unidad cultural de Umberto Eco). El fenómeno concomitante será el de la discriminación por motivos corporales, según criterios raciales, de belleza, normalidad, distinción, de clase, de edad y género.

Una figura que sintetiza este concepto de *cuerpo legítimo* es el eufemismo de la ‘buena presencia’ que reina en el mercado laboral.

Por su parte, los medios trabajan con legitimidades específicas en relación con el cuerpo: en radio se impone una voz modulada e impostada, ciertas entonaciones ‘neutras’ (que no son otra cosa que la discriminación de todo regionalismo o color local que no sea del *centro*)¹¹.

En televisión, dada la capacidad amplificadora de la cámara (primer plano, plano detalle) se exige un cuerpo cuidado hasta en lo más mínimo, tanto su presentación (peinado, maquillaje, vestimenta) como en su gestualidad. Cada movimiento y expresión son medidos, reprimida toda espontaneidad¹². Presentadores e invitados se adecuarán a este patrón, lo cual es particularmente visible en aquellos programas como los ‘talk-show’, que trabajan con ‘gente común’: muchas de estas personas, ciertamente alejadas del modelo legítimo se presentan de maneta ‘televisiva’ cuando son protagonistas, de lo contrario, pasan a ser figuras de fondo, como en los noticieros, ahí sí con su aspecto habitual (efecto documental).

A su vez, cada género establece estándares propios: todas las formas ficcionales narrativas construyen, sobre un estilo más o menos realista, modelos de belleza, normalidad, elegancia, distinción. Podemos advertir los casos extremos de ‘Betty la fea’, que tematiza el problema del cuerpo legítimo en un estilo decididamente manierista cercano al comic y de ‘Okupas’ en el

naturalista. Lo mismo sucede con el discurso publicitario, esa forma de ficción no narrativa, que trabaja en función de lo legítimo en su último grado: aquello hacia lo cual tiende el deseo.

Finalmente, diremos que el concepto clave es el de la adecuación: los personajes poseen un cuerpo apropiado a su rol, al medio y al género en que se inscriben. A su vez, cuerpos y espacios se corresponden entre sí.

EN LA VÍA

“Estar en la vía” es la metáfora que utilizan estos documentales para hablar de la exclusión social en la Argentina. No se distingue explícitamente la naturaleza de la pobreza que se muestra, pero todo indica que, mas allá de la pobreza estructural, estas vidas, sorprendidas en los avatares de la supervivencia diaria (“Los cirujanos”), en la celebración de la resistencia (“Un cacho de cultura” y “Dulce hogar”) o en el mero estar (“Dulce hogar”) son ejemplos de esa nueva pobreza que el modelo neoliberal arrojó a la calle.

Precisamente la calle, lugar abierto y público es el escenario en el que se desarrolla la vida de los protagonistas. Andenes de tren, veredas de avenidas, puentes y autopistas funcionan como símbolo de la desprotección social de la que son víctimas. Hasta las casa que aparecen, de una villa y de unos terrenos “usurpados” convocan el afuera, poca o nula intimidad, precariedad y exceso, de personas, objetos en desorden y residuos.

La cámara sigue a distintas personas en su trabajo diario de recolección de cartones las imágenes de pies casi desnudos arrastrando carros pesados, la “tracción a sangre”, recuerdan a documentales sobre la India y otros paisajes asiáticos. Los colores, la aglomeración y el deterioro físico en los cuerpos, que los planos detalle se encargan de remarcar, sumados a una música de connotaciones orientales que alterna con el sonido-ambiente, bullanguero, completan el paisaje tercermundista.

La cámara “roba” estos cuadros, pero de pronto estas personas asumen su propia voz, cuentan y analizan lo que les sucede mirando a una entrevistadora que no aparece más que por algunas palabras fuera del micrófono. Nuevamente accedemos a cuerpos marcados por el trabajo físico, tostados por las largas exposiciones al sol, arrugados en juventud y descuidados en sus peinados y aspectos. Cuerpos y espacios son indisociables, se corresponde y traman los

unos a los otros. La precariedad de las vidas se observa en tomas de un sinnúmero de objetos de uso cotidiano, que semejan el desorden de un campamento. El paisaje es siempre paisaje humano.

¿Cómo veríamos esto sin la mediación de la cámara, los subtítulos y la música? No podemos saberlo a ciencia cierta, pero la capacidad resaltadora del primer plano y la insistencia de tantas sonrisas sin dientes (que sea *sonrisa* y *sin dientes* es significativo en ambos casos) son en extremo persuasivas. Confirman la argumentación que se reconstruye por la voz de los sujetos.

En discurso audiovisual se articula fundamentalmente a partir de la sinécdoque, encarnada en la operatoria del montaje, que extrae partes y las combina para remitir a una localidad (historia o tesis). En este caso hay sinécdoque en la imagen: partes de cuerpos, piernas, manos, espaldas que evocan el todo; en los textos, que son entrevistas sin preguntas y enunciados recortados y, como no podría ser de otra manera en la propia organización del documental: un conjunto de personas funciona como representativo de una problemática casta y compleja.

¿Las mujeres y los hombres que aparecen son verdaderamente representativos de una clase, cuál ha sido el criterio de acceso a la imagen pública? Es aquí que la parte por el todo se transforma en caso, exemplum: lo particular ilustra una generalidad y asume la categoría de símbolo.

Aún en las entrevistas individuales, hechas en espacios cerrados -casitas pequeñas- aflora un sentido de comunidad. Precariedad y comunidad definen a este mundo abierto y en movimiento. Estar "en la vía" ya no sería según esta perspectiva estar quier y vencido, sino empujar para adelante, como se empuja el carro de los cartones.

"En la vía" elige estar con los excluidos: les da voz y muestra sus cuerpos con mas afecto que neutralidad, a partir de una cámara que es compasiva, ya que padece-con. Pero esta opción por el cuerpo-otro, a pesar de darle visibilidad, lo confirma en su lugar de alteridad. Al documental como género le está permitido este juego, forma parte de su especificidad. De

este modo no hay transgresión, ni incorporación de nuevos modelos a la grilla de las legitimidades (eso sería lo deseable: no un modelo, si no una pluralidad de modelos). Otros

discursos deberán recoger el guante.

EN LA CASA

También aquí un conjunto de personas es seleccionado para aparecer ante cámaras.

La herramienta es un casting, que no es ni más ni menos que la institucionalización del trabajo de selección y combinación en que consiste toda una producción discursiva. Se nos dice que son personas reales y a la vez sabemos, por la especificidad del género, que deben ser funcionales al espectáculo –show-. Nuevamente aquí se plantea la pregunta por los criterios de acceso. ¿Estos individuos representan algo más o son sólo ellos mismos? La pretensión, que se ha advertido en debates en torno del programa, de que este grupo simboliza a la sociedad argentina ¿es válida? Observando las imágenes solo podemos inferir qué relación guardan con un conjunto mayor, del que fueron seleccionados y, si mantenemos la idea de adecuación entre cuerpos y espacios, que parámetros se tuvieron en cuenta para generar ese espacio *ad hoc*, casa, bar mansión. Una digna morada para sus dignos habitantes.

En cuanto a los cuerpos, es evidente una restricción por edad: los participantes del juego no sólo son jóvenes, sino que lo parecen (se los llama invariablemente “chicos”). En el caso del Reality-Reality las pautas son otras, por lo cual un hombre como Juan José Camero, canoso y cincuentón puede integrar el plantel. Sin embargo, se observa que los más ignotos deben cumplir mas severamente con las exigencias en cuanto al físico que aquellos que tienen su popularidad ganada de antemano. Juventud, salud, que se manifiesta en una continua exposición de piel desnuda y músculos y en el ejercicio físico que constituye parte importante de estas vidas ociosas y **belleza**, una belleza publicitaria y sin sobresaltos, son los aspectos fundamentales que dan homogeneidad a estos grupos.

En el caso de “Gran Hermano”, esta homogeneidad es indudable: en “El Bar”, se da de manera más sofisticada, ya que, tras una colección de diversidades físicas: el gordo, los lindos y lindas, el “neo-hippie” se esconde un estricto modelo corporal, sólo que ligeramente alternativo. Llama la atención que la transexual de “El Bar” aparezca “producida” y en nada diferente al resto: no serán los signos corporales los que marquen su diferencia, antes bien, su aspecto es contenido, sin asomo de hiperbolización, lo que es característico de los travestis

televisivos. En Reality-Reality, con todas sus diferencias, vale decir, la especificidad de sus integrantes, la exigencia de belleza y juventud es directamente proporcional al grado de desconocimiento que el actor o actriz supone en la opinión pública, y esa exigencia es mayor en el caso de las mujeres que en la de los varones.

Como en el caso de los modelos corporales, que responden al paradigma de blanco-descendiente de inmigrantes¹⁴, un imaginario de clase media sobrevuela esos espacios cerrados, construidos por la recreación y la comodidad (y las intrigas consecuentes).

A lo abierto de los seres sin techo se le opone la clausura, que implica la coerción de una mirada invasora, pero también la satisfacción de las necesidades básicas y suntuarias (gimnasio, piscina). Los elegidos requieren, por tanto, de comodidades: camas y sillones mullidos, reposeras y baños pertrechados. Las personas “comunes” viven en casa y los actores en una “mansión”, escenario de un glamour que se considera inherente a las figuras del espectáculo, por más desconocidas que sean. Hasta el desorden, de “campamento”, guarda otras connotaciones que las que veíamos en “En la vía”: no son manifestación de precariedad sino, por el contrario, de soltura en el manejo de un espacio y un tiempo propios, que nada amenaza, salvo una nominación.

Las cámaras, a todo esto, permanecen impávidas registrando las interacciones relevantes, un poco a la manera del documental de observación¹⁴, pero a diferencia de este, sin la presencia del sujeto que mira. Como compensación, los participantes del reality saben que son observados y actúan en consecuencia.

En cuanto a los efectos veristas, estos corren por cuenta de la cámara fija y la falta de recursos estetizantes, tales como la iluminación o ciertos travellings. Por momentos la imagen se queda detenida en un espacio que las personas abandonan y esa soledad desprovista de sugestión es el mejor ejemplo de “objetividad”. Por el contrario, la cámara comenta por medio del zoom o introduciendo planos de corte que establecen puntos de vista internos a la interacción.

Si partimos de la idea de que en toda situación social actuamos, tal como lo enuncia Goffman¹⁵, los debates acerca del grado de espontaneidad de los sujetos que se prestan a ser

¹⁴ Aquí es conveniente recordar el concepto de “racialización de las relaciones de clase” que sostiene Mario Margulis en su libro *La segregación negada* (cap. “Buenos Aires: genealogía de una discriminación”, pp. 77-122).

¹⁴ Nichols, Bill, op. cit, pp. 72-78.

¹⁵ Goffman, Erwin, *the presentation of Self in Everyday Life*, Garden City, New York, Doubleday, 1959.

¹⁶ Se suele hablar de la generación (o el estilo) MTV.

grabados veinticuatro horas por una cámara resultan estériles. Se actúa allí, como se lo hace en la vida cotidiana, quizá con algo más de conciencia. Lo interesante es ver según qué modelos eligen presentarse los sujetos. En este caso podríamos afirmar que los estilos del videoclip en cuanto a movimientos, uso de accesorios (muy notable en el caso de ‘‘El Bar’’, en que aritos, vinchas, *piercings* estaban a la orden del día) y pasos de baile son los que marcan la pauta. Mujeres y varones oscilan entre la campechanería y una decidida impostación de sensualidad aprendida en innumerables stripteases marca Hollywood.

Resulta paradójico, pero los sujetos de ‘‘En la vía’’, que participan voluntariamente de un diálogo y miran sesgadamente a cámara (no establecen contacto directo con el espectador, salvo excepciones, pero se inscriben en una situación de discurso) parecen estar siempre sorprendidos por la cámara, que irrumpe en su propio devenir, mientras que los participantes del reality, que son ‘‘espiados’’ por el ojo de la cámara se ‘‘ofrecen’’ a ella ostensiblemente.

‘‘En la vía’’ compensa la crudeza de la realidad mostrada con una leve estetización de raíz cinematográfica; por el contrario, en el reality, la crudeza de la imagen se ve compensada por esos cuerpos de por sí ‘‘estéticos’’ y su actuación, que tiene intertextos bien precisos en la cultura joven¹⁶. El documental reenvía a su tradición fotográfica y cinematográfica de contenido etnológico; el reality se esfuerza por fundar una tradición propia.

Si el documental confirma al otro en su lugar de Otro, el reality ha elegido sin duda trabajar con los modelos legítimos, esos que la publicidad construye o reproduce siguiendo tendencias de la misma sociedad. Por eso pensamos que si hay un discurso que puede subvertir los valores vigentes en relación con los modelos corporales, ese discurso es el publicitario, forma de discurso ficcional no narrativo, que fagocita para sí las tendencias en la moda, en el diseño y las artes. También la ficción narrativa es capaz de marcar tendencias en este sentido, generando identificaciones que puede resultar positivas para ciertos sectores tradicionalmente...

¹⁷ La serie estadounidense ‘‘Corky’’, cuyo protagonista era un joven con síndrome de Down puso su grano de arena para provocar percepciones más positivas en relación con esa enfermedad. Asimismo, los afroamericanos y los latinos han conquistado su lugar en el mundo del espectáculo Hollywoodense como íconos de belleza. El slogan ‘‘black is beautiful’’ está más cerca de la realidad que en los años ‘60. Sin embargo, el racismo persiste o recrudescer, lo mismo que la desigualdad en la distribución de la riqueza y de las posibilidades según grupos sociales. Finalmente, convendría preguntarse si esta inclusión simbólica trae algún beneficio a los sectores tradicionalmente excluidos, por ejemplo, si una gran cantidad de gente ha adquirido una percepción positiva de sí misma y ha dejado de avergonzarse del color de su tez o de su tamaño y, si esto es beneficioso o encubre los problemas estructurales.

(esta cortado en el libro)

UNAS PALABAS ACERCA DE LAS PALABRAS

Hemos descripto cómo imágenes y sonido, a la vez que construyen un efecto de “verdad”, representan cuerpos y espacios según distintas legitimidades: la del documental histórico-social-antropológico y la del rality-show, atenta a la idea de espectáculo. Nos queda hablar de cómo las palabras intervienen en esta producción de sentido.

En el documental asistimos a dos niveles discursivos: el de la enunciación, que se manifiesta en los títulos, los subtítulos, el epígrafe del comienzo (tras una cita de José Nun se lee “dedicado al coro”) y las letras de las canciones elegidas (Serrat, un texto oral del Subcomandante Marcos que se sobreimprime a una música de fondo); y la del enunciado que

se expresa en los discursos de los entrevistados. La actitud compasiva pero no condescendiente se resume en la dedicatoria (*se da algo porque se tiene algo para dar*)

Y en el paratexto en general, que “abrazá” el cuerpo textual y guía la lectura en un sentido.

Todo paratexto es inevitablemente metadiscursivo, metatextual.

Los entrevistados tematizan la noción de cuerpo legítimo, comentando la respuesta que

tiene la gente para con su aspecto. se muestran extremadamente concientes de la identidad

que los aprisiona: ser los otros, de las afueras, de la calle, sin empleo formal. Julio Arrieta,

promotor cultural de la Villa 21 de barracas muestra hasta qué punto se internalizar la discriminación cuando afirma “...la gente piensa que somos todos **negros**, que somos tofos chorros”

En el otro extremo, una de las integrantes de “Gran Hermano 2” se queja, furiosa, de una

compañera diciendo: “Sáquenme a **esta negra de mierda**”.

Por los intersticios del lenguaje se cuele un imaginario que prefiere adentro y blanco y no afuera y negro.

*Amparo Rocha Alonso
Noviembre 2021*