***UNIDAD 4: La Semiótica narrativa en intersección con la Fenomenología de Merleau-Ponty***

La Escuela de París y la apertura a una semiótica de lo continuo. La semiótica frente a la dimensión pasional. Afectos, sensaciones y cuerpo. El cuerpo: ¿superficie de inscripción u operador semiótico? El cuerpo testigo del reportero, según Fontanille. Mediatización audiovisual de los cuerpos. Operaciones autentificantes en los programas no ficcionales e híbridos, según G, Varela. Posiciones cognitiva y pasional del espectador televisivo, según Calabrese. La tramitación semiótica de la percepción. Ver y escuchar: estesias y sinestesias, en Parret y Marrone. Hacia una semiótica de la experiencias, según Landowski.

***Fontanille “Introducción”***

**Cuerpo, signo, sentido**

Para un grupo creciente de semióticos, el cuerpo es ante todo la sede de la experiencia sensible y de la relación con el mundo en cuanto fenómeno, en la medida en la que esa experiencia puede prolongarse en prácticas significantes y en experiencias estéticas.

Para el antropólogo, el cuerpo es uno de los vectores de sociabilidad y relación con el otro, el anclaje principal de las “lógicas de lo sensible” y de las formas de relaciones semióticas con el mundo que lo rodea, característica de cada cultura. En semiótica *¿cuál es la razón para excluir o integrar el cuerpo?*

El cuerpo ha vuelto explícitamente a la semiótica en los ´80 con las temáticas pasionales, con la estesis y con el anclaje de la semiosis en la experiencia sensible.

Se ha considerado a la semiótica de las pasiones como un complemento de la semiótica de la acción, presentando a las pasiones como perturbaciones o disfunciones de las secuencias narrativas o como efectos superficiales y accesorios de la lógica de acción, lo cual no hace necesaria la presencia del cuerpo. Pero si en vez de esto, se toma a la teoría de la acción como un tipo dentro de la semiótica de las pasiones, se hace necesario revisar limites, alcances, metodología y reconsiderar el lugar del cuerpo en la semiosis.

“Si hay pasiones en semiótica, tiene que haber un cuerpo semiótico”: es una redundancia que hay que superar. La verdadera ganancia teórica y metodológica es la sintaxis pasional, en la constitución de secuencias patemas, para abrir camino a un nuevo dominio de investigación.

En la tradición estructuralista, tanto para Saussure como Hjelmslev, la relación constitutiva del signo, simbolizada por una franja horizontal entre sgdo y sgte, está por definición descarnada. La relación de presuposición reciproca exige la explicación de un operador. La operación es la que reúne los dos planos del lenguaje, por lo que el cuerpo se torna indispensable. Es la única instancia común entre las dos caras.

Greimas, basado en Chomsky, escalona diferentes niveles desde las estructuras elementales de la significación hasta las estructuras narrativas de superficie. El horizonte es siempre con reglas de conversión, es decir, desarrollos lógicos de significación constante en niveles. Es un modelo de estratificación lógica estático, que consideraba pasar por alto al operador.

El autor propone que las conversiones se traten como fenómenos y no como operaciones lógico formales, entonces aparecerán como operaciones que implican al sujeto epistemológico dotado de un cuerpo que percibe contenidos significantes y que calcula y que proyecta valores. A cada nivel de pertinencia, podemos atribuir la rearticulación de las significaciones a la actividad del operador sensible y “encarnado”.

El retorno al cuerpo proporciona una alternativa a las soluciones logicistas: en vez de tratar los problemas teóricos y metodológicos como problemas lógicos, se trata de abordarlos desde el ángulo fenomenológico, y para eso se requiere de un cuerpo operador. Tratar una relación, una operación, o una propiedad como un fenómeno, comprometiéndonos a examinar la formación de las diferencias significativas y de las posiciones axiológicas a partir de la recepción y de la presencia sensible de los fenómenos.

La semiótica de las pasiones se ha desarrollado como una alternativa a una semiótica psicoanalítica.

El proceso de semiotización de los objetos y de los lugares no se reduce, para un operador encarnado, a la simple proyección de simulacro semiótico sobre los objetos que pertenecen a otras disciplinas. Hoy puede ser considerado como prolongación del sentimiento de existencia, el cuerpo se despliega a través de “prótesis” y de “interfaces” en formas de objetos o parte de objetos que conservan la memoria de su origen y de su entorno corporal, y que resultan de la proyección de las figuras del cuerpo sobre el mundo.

La aproximación semiótica del cuerpo debe ser ambivalente: el cuerpo como sustrato de la semiosis (cuerpo como “sustancia” semiótica); el cuerpo como figura semiótica (cuerpo como la forma de las figuras del discurso).

El cuerpo es una configuración semiótica, objeto de una lectura sensible en las interacciones sociales y el resorte mismo de la semiotización de la vida entera. En él reside la representación propia de un grupo humano, la significación con su entorno y la concepción del mundo y una forma de vida. Entre el cuerpo como sustrato y resorte se da un recorrido fenoménico y encarnado.

1. Reconocer al actante como un cuerpo, operador de las teorías del acto y de la acción.
2. Modos y campos sensibles, construir los primeros elementos de una sintaxis de las figuras corporales del discurso.
3. Tipología de tales figuras corporales, las cuales son formas semióticas de la polisensorialidad; y soportes de la memoria del discurso.

Los contenidos de significación quedan envueltos en continentes; cómo los soportes semióticos se convierten en membranas protectoras; y cómo las transformaciones figurativas se someten a las interacciones que se producen entre el sustrato material, las energías y la forma de las membranas que las contienen. Cómo se perfila la sintaxis del discurso como una memoria de las interacciones entre figuras, gracias a las huellas que dejan y que se pueden leer en el cuerpo en que se inscriben.

-***Fabbri “Acción y pasión” (p.47)***

Los objetos-textos (como conjuntos significantes) no son representaciones conceptuales o mentales. La *narratividad* es una operación que colabora a separar la noción de signo de la representación. Es un modo de poner en movimiento la significación combinando palabras y agentes sintáctico-semánticos. Tiene una función *configurante* con respecto a un relato, remitiendo a cierto significado.

La noción de *narratividad* convierte a la semiótica en una teoría de la acción, en tanto modifica el paradigma semiótico que expresa que el lenguaje no sirve para representar estados del mudo, sino para transformar dichos estados, modificando al mismo tiempo a quien lo produce y lo comprende.

El segundo movimiento teórico fundamental es añadir a la noción de *narratividad* como lógica de las acciones es un estudio de las pasiones, presentes con fuerza e insistencia en la actividad configuradora del relato. Examinar acción y pasión juntas ayuda a liberarnos de falsas oposiciones como pasión y razón.

La relación narrativa entre acción y pasión puede servir para introducir la dimensión de la afectividad. La entrada pertinente de la dimensión pasional en el análisis semiótico altera toda la teoría de la significación.

Las investigaciones sobre la naturaleza de la mente están volviendo a descubrir el papel esencial de la corporeidad.

***-Fabbri “La narratividad” (p. 57)***

¿Cuál es la causa de que se estudie la narratividad dentro de un análisis de la significación? A diferencia de la acepción tradicional, la narratividad no es algo que está presente en el relato. Es todo lo que se presenta cada vez que estamos ante concatenaciones y transformaciones de acciones y pasiones.

La narratividad es un acto de configuración de sentido variable de acciones y pasiones, las cuales pueden estar organizadas desde el punto de vista de la forma de su contenido, es decir, de su semántica, y pueden ser manifestadas por una forma expresiva distinta. Existe una presuposición recíproca entre la forma de la expresión y la forma del contenido. Si es cierto que el signo es una presuposición recíproca entre formas expresivas y formas de los contenidos, y también una organización contemporánea de los contenidos semánticos y las sustancias expresivas, no puede ser que existan pensamientos que permanecen idénticos cuando se expresan con formas expresivas distintas.

***-Fabbri “La pasionalidad” (p.59)***

¿Qué pretendo decir cuando hablo de *pasión*? Uno de los grandes problemas de los semiólogos estructuralista era dar cuenta de la afectividad en la teoría semiótica. Dado que es imposible juntar las dos cosas, se consideraron las actividades interdisciplinarias. El autor está en desacuerdo con esto argumentando que no es posible compartirse informaciones por carecer de un lenguaje común.

¿Por qué pasión? Para apartar la problemática de la pasión de su oposición habitual con la razón, relacionando la noción de pasión con la acción. Descartes sostiene que la pasión es el punto de vista sobre la acción por parte del que la recibe (alguien actúa sobre el otro, le afecta, en el sentido de que el afecto es una afección; y el punto de vista de ese otro de quien padece el efecto de la acción, es una pasión). De alguna manera, el efecto de la acción del otro es un afecto, una pasión. La pasión es el punto de vista de quien es impresionado y transformado con respecto a una acción.

Si se introduce la idea de que lo que se representa con signos no son cosas sino procesos, hacer hincapié en la problemática de las acciones implica poner entre paréntesis la noción de representación, con la consiguiente nueva imagen del lenguaje.

La acción es una interferencia en un estado del mundo capaz de transformarlo. Ahora la semiótica puede pensar en términos de actos de sentido. Hay acciones cometidas por el signo, o por signos que tienen un valor muy activo. La semiótica debe concebir los signos como acciones, como transformaciones de situaciones, como planteamiento y modificación de actores, espacios y tiempos.

Al poner en evidencia la dimensión de la acción también introducimos la posibilidad de reflexionar sobre la pasión del signo.

***-Fabbri “Tipología y configuraciones pasionales” (p.63)***

Hay dos maneras de acercarse a la dimensión pasional, desde la visión aristotélica que distingue entre argumentación retórica y las pasiones del orador; u otra menos tradicional donde argumentación y pasión se funden. En este último caso, se trataría de ver qué tipo de acciones y razones causan ciertos tipos de pasiones. Para sostener esta propuesta es necesario recurrir a una imagen configuracional de la dimensión pasional (análoga a la que hallamos en la noción de narratividad).

La cultura occidental, que dividió las pasiones en internas y externas (términos fisiologistas), ha realizado una clasificación pasional, organizando las emociones binariamente y por sistemas jerárquicos. Obtenían jerarquías muy complejas de pasiones y subpaciones, que no son más que taxonomías lógico-lingüísticas, modos intelectualistas de lexicalizar estados de ánimo.

La semiótica actual, no busca descomponer el fenómeno pasional, sino tomar formas pasionales y tratar de describirlas en su estructuración interna global, en los procesos que dan lugar o de los que son efecto.

***-Fabbri “Cuatro componentes de la pasión” (p.64)***

Para redefinir la afectividad en el lenguaje, existen cuatro componentes de la dimensión pasional, los cuales existen prescindiendo de la sustancia de expresión usada para manifestar la pasionalidad:

1. Modal: teniendo presente que las pasiones se caracterizan por una radicalidad modal, existen posibilidades de una mínima descripción radical de las pasiones en los términos clásicos de poder, saber, querer y deber. Estos cuatro son fenómenos modales intrínsecos a cada pasión.
2. Temporal: también interviene la temporalidad en las pasiones. Es decir, que se combinan los términos clásicos con el factor tiempo. Por ejemplo la esperanza: es el querer en el futuro.
3. Aspectual: está relacionado con la temporalidad, concierne al proceso con el cual se desarrolla la pasión, vista por un observador exterior. Plantea cuestiones como la duración y el “lugar temporal” (incoación y la terminación / durativa o puntual) ¿cuánto dura una pasión? ¿en qué espacio temporal del proceso se ubica?

Relacionado al tiempo y al despliegue de los procesos. Las pasiones al tener un tiempo, tienen un ritmo; cada pasión tiene su ritmo. Si aceptamos la hipótesis en la que ritmo y tiempo constituyen la dimensión pasional, podríamos realizar interesantes reflexiones respecto a diferentes prácticas artísticas como la danza.

1. Estésico: es el punto de lo sensorial. No hay pasión sin cuerpo. La transformación pasional siempre implica una transformación de la estesia, es decir, de la percepción de la expresión corporal.

Los componentes de la dimensión afectiva nos muestran un intercambio de las configuraciones de organización del cuerpo por un lado, y de las concatenaciones más abstractas de significado, como la modalidad y el tiempo, por otro.

***-Fabbri “Pasiones/ valorizaciones”***

¿Cómo se ha modificado la teoría?

Se recoge la idea de la importancia de la dimensión pasional en la investigación semiótica, pero también la especificación de la importancia que tiene el problema del valor. Pues lo pasional está vinculado con la valoración.

Para el análisis semiótico, la dimensión pasional estuvo relegada a la dimensión connotativa del lenguaje (se la consideraba como un sistema connotativo), y lo mismo ocurría en la lingüística donde los rasgos portadores de las huellas de emotividad eran considerados por Jakobson como “enfáticos”.

El problema del valor no era señalado en la semiótica, porque tenía la tendencia de considerar un valor como puro valor diferencial. Por lo tanto la noción de valor era limitada.

Greimas lleva a cabo una revisión en la que intentaba destacar los aspectos de acción. El hecho de poner de manifiesto la dimensión de la acción, la estructura del proyecto y el reconocimiento de la problemática de las modalidades, han desplazado la cuestión y determinado que se tuviera en cuenta la dimensión pasional como una prolongación de la reflexión sobre los problemas de la competencia modal.

Una vez que se definió que la acción es un proceso de transformaciones de estados, se determinó que las competencias (el conjunto de virtualidades modales) hacen que los sujetos puedan pasar del ser al hacer.

Las pasiones son por definición estados. Son de alguna manera estados que constituyen las competencias de futuras acciones. Es decir, una primera acción provoca un cambio de estado y ese cambio de estado provoca o no otra acción. Por lo tanto, entre acciones y reacciones que describían la narratividad estaba esa caja negra que eran las transformaciones de los estados que precedían a las acciones posteriores.

¿Qué es la pasión? Es la misma cosa que la acción, solo que experimentada desde el punto de vista de quien la recibe o padece. La experiencia desde quien recibe la acción.

La manipulación era el hacer-ser o el hacer-hacer. La persona transforma un estado que determina que otro sujeto obre, haga algo. Pero la mayoría de las manipulaciones eran modales y pasionales con capacidades analítico-deductivas (hacer-ser más que hacer-hacer).

Haciendo un cotejo con otras disciplinas respecto a las pasiones, nos encontramos con que las diferentes corrientes filosóficas intentaron hacer alguna clasificación de ellas, y que esos modelos de clasificación eran generalmente de tipo jerárquico, muy estructurales, es decir, modelos de tipo binario y agregativo. Casi todos describen las pasiones como jerarquías de estados.

Plutarco describía las pasiones como procesos que eran posibles de anticipar o dejar que se desarrollaran. No sería una dimensión estática, sino que se trata de procesos articulados con descripciones de tendencia narrativa.

***Tiempo y aspecto***

Las pasiones están fundamentalmente vinculadas con una economía del tiempo (tensión interna del proceso). Pero el aspecto, que es la temporalidad intrínseca del proceso, daba una buena definición de los fenómenos y de algunas categorías que permitían construir una topología conceptual, articulable con sistemas lingüísticos muy diferentes (las terminologías pasionales varían según la cultura, lo cual permitía un análisis lingüístico interesante del campo de la terminología pasional)

***Estética y moral***

Moral vinculado al valor. Dos tipos de estudio de la moral (antropología pragmática en el modo de funcionamiento de las pasiones y la relación entre sujetos en su responsabilidad trascendental)

Estética y el problema de la estesia, es decir, la búsqueda en la dimensión fenomenológica de algunos componentes de la jerarquía y de la sintaxis de las sensaciones. Pone de relieve un aspecto que no habíamos previsto en la dimensión pasional, que es la dimensión del cuerpo. Porque se había dado de las pasiones, una definición cognitiva.

*La pasión y lo semisimbólico*

En nuestra cultura tendemos a semisimbolizar lo pasional, es decir que no hay signos de lo pasional. Existe un semisimbolismo que expresa lo pasional, no pasional no está expresado por un signo, son que lo está por categorías o por transformaciones de categorías somáticas o expresivas que representan la transformación de carácter modal, temporal o aspectual.

-***Fontanille “Capítulo II: Figuras semióticas del cuerpo: La envoltura y la carne móvil.***

***“Del cuerpo comunicante al cuerpo significante, del ayudante al actante” (pp. 167-171)***

Las semióticas del cuerpo son hasta el momento semióticas gestuales. Los fenómenos corpóreos son considerados como como acompañantes de la comunicación verbal, a veces hasta lo suple. Desde esta perspectiva del cuerpo como noción comunicante, hay una visión instrumental, del cuerpo como ayudante, como accesorio del sujeto de enunciación para reforzar, comentar o completar lo que dice.

A ese ayudante gesticulante se le contrapone el *cuerpo* de los psicoanalistas, el cual se constituye en fuente y sede de las energías (pulsiones) con las que las instancias psíquicas nutren sus representaciones. Es una noción significante comunicante del cuerpo. El cuerpo es la sustancia semiótica a partir de la cual podrá adquirir forma el actante semiótico. Remiten a la representación del cuerpo como sede y lugar de proyección o emergencia de los acontecimientos psíquicos, representación que conjuga “fuerzas” y “fronteras”.

*Ese cuerpo energético difiere del cuerpo fenomenológico desarrollado por Merleau-Ponty: el cuerpo fenomenológico es un todo indisociable, polisensorial, en el que se superponen una forma y una experiencia, y que se caracteriza esencialmente por el movimiento. Es la capacidad del cuerpo para ponernos en el mundo, para movernos hacia su significación. Parece a simple vista un ayudante, pero es el principio mismo de actancialidad y de intencionalidad.*

El psicoanálisis se ha esforzado por desarrollar una noción de cuerpo diferente, donde se combinan las propiedades del cuerpo propio, cercano a la fenomenología, con las de la topología energética, propia del psicoanálisis. El cuerpo propio en tanto envoltura sensorial y psíquica, en cuanto membrana que separa y comunica el mí y el mundo para mí (el yo y el entorno/cosmos)

Merleau-Ponty escribía: “nuestro cuerpo es ese extraño objeto que utiliza sus propias partes como simbólica general del mundo, y por medio del cual podemos, en consecuencia, `frecuentar´ el mundo, `comprenderlo´ y encontrarle una significación.

La fenomenología privilegia el movimiento, por lo que la carne y la sensoriomotricidad son susceptibles de formar y **un *cuerpo propio*.**

El ***cuerpo propio*** para Merleau-Ponty es la condición de semiosis. Es la “mente encarnada” abierta al mundo de modo que permita vincularla con el mundo externo. En esa noción se produce la tramitación semiótica, es decir, la producción de sentido. El cuerpo procesa los estímulos del exterior por medio de los diferentes sentidos, transformando esas cualidades y estímulos en impresiones sensibles (conceptualizaciones), en sensaciones. Es la idea del *cuerpo como frontera*.

La tradición psicológica, inspirada en la teoría gestáltica, distingue dos tipos de tendencias gestálticas: las que dan cuenta del “esquema postural” y las que hacen referencia a un “esquema de superficie”.

**Esquema corporal postular**: permiten una apreciación y sensación del cuerpo en movimiento en relación a las posiciones precedentes y siguientes, como también con el espacio circundante. Remiten a un cuerpo dinámico. Sus principios son el del movimiento y el de la sensiomotricidad. Cuerpo como fuente de acción y de desplazamiento, modifica el entorno.

**Esquema corporal de superficie**: remiten a una percepción de límites corporales, que proporcionan al cuerpo una forma y una “imagen”. Sus principios son el de la frontera y de la envoltura. El mundo actúa sobre la envoltura, es decir sobre la superficie del cuerpo.

Este recorrido lleva a desplazar la problemática del cuerpo como instrumento de la comunicación paraverbal y funcional a un proceso de constitución de actante y de la intencionalidad. **Pasamos de un cuerpo comunicante a un cuerpo significante.**

El cuerpo es objeto de dos representaciones recurrentes: según el *movimiento* y según la *envoltura*. En suma, la *fuerza* y la *forma.*



Uno de los objetivos para asignar a una semiótica del cuerpo sería la descripción dela interacción entre “carne móvil” y “envoltura”.

***-Fontanille “El movimiento y la envoltura: ¿antinomia o complementariedad? Kinestesia y Cenestesia” (pp. 171/172)***

 La tradición psicológica y filosófica distingue entre dos dimensiones de la polisensorialidad, la kinestesia y la cenestesia.

La kinestesia remite a la sensoriomotricidad e incluye tanto la sensación de los movimientos de los órganos sensoriales de contacto como la que proporcionan las contracciones y dilataciones de la carne. (Sentir + movimiento)

La cenestesia incluye el conjunto de estímulos proporcionados por las sensaciones de contacto en el ámbito de la envoltura sensorial, común a todos los órdenes sensoriales. Existe la cenestesia porque se da la conexión general e inmediata de todas las sensaciones en el único lugar que tienen en común: la envoltura corporal. Es una pre conciencia, es una red de sentidos ciegos pero operantes e interconectados.

Al principio cenestésico le corresponde la figura actancial de envoltura; y al principio kinestésico, la figura actancial carne móvil.

**El principio cenestésico de inscripción del cuerpo en la semiosis**: A partir de este, la envoltura reprocesa y reacciona los estímulos que recibe del ámbito que lo rodea cuando es impactada por la estimulación del exterior. Respecta al actante que recibe, al impactado que se identifica con un blanco.

**El principio kinestésico de inscripción del cuerpo en la semiosis:** define los movimientos que proyecta el cuerpo al entorno inmediato, circundante. En ese contacto y desplazamiento del cuerpo dinámico, se tropieza con otros cuerpos. Es el actante que actúa y proyecta.

Ambos principios se complementan porque son dos estadios de un mismo proceso de producción de figuras actanciales (figuras del discurso).

Entonces una semiótica el cuerpo resulta de la dialéctica de ambos planos:

Esquema corporal de superficie / plano fenomenológico gestáltico cenestésico (cuerpo propio) / figura actancial envoltura

Esquema corporal postural / plano fenomenológico gestáltico kinestésico (carne) / figura actancial carne móvil

***-Fontanille “IV. Cuando el cuerpo testimonia: aproximación semiótica al reportaje”***

**Introducción: el testimonio**

Si un cuerpo es susceptible de conservar, a título de memoria figurativa, las marcas y huellas de sus interacciones sensoriales con otros cuerpos, entonces podemos formular la hipótesis de que un sujeto de enunciación, que sería también un cuerpo, es susceptible de testimoniar sus experiencias.

El testimonio implica así un origen, devenido inaccesible a la percepción directa, que sólo puede atestiguarse sobre los cuerpos para recobrar su huella. No hay, pues, testimonio posible, más que dentro de los límites de la “memoria figurativa” de los cuerpos.

Un testigo puede ser aquél que puede enunciar la verdad porque la ha visto, escuchado o percibido, o aquél que expresa públicamente por sus actos una creencia o una pertenencia, o aquél que asiste a los hechos. Pero puede ser también inanimado, y es entonces un objeto el que sirve de referencia, que atestigua como certificación de una determinada verdad. Se trata de la prolongación de un cuerpo (sujeto) y de una prótesis perceptiva (objeto). Pero se trata siempre de conservar la huella de un hecho, de modo de poder, en un acto de verificación.

Podemos distinguir tres operaciones en los testimonios:

1) La enunciación verdadera y legitimada por un contacto sensorial con el hecho.

2) El “cuerpo- testigo” y sus huellas o prótesis

3) La inscripción corporal de un contacto sensible original.

**El caso del reportaje**

El reportaje se sostiene en un dispositivo de este tipo, en la medida en que la legitimidad y la credibilidad de su enunciación dependen de la percepción directa y de la presencia física del reportero en los lugares mismos del acontecimiento.

*Enunciación y forma narrativa*

Tipología de observadores: focalizador (puro actante que permite orientar el discurso narrativo); espectador (las coordenadas espacio-temporales del espectador coinciden con las del hecho narrado); asistente (el actor observador juega entonces un rol dentro del acontecimiento.

Reformulación apoyada en la hipótesis de que todo actante estabilizado en un discurso es un cuerpo (o tiene un cuerpo): : el *focalizador* es un cuerpo-observador *virtual* y susceptible de ser actualizado en el encuentro de un actor; el *espectador* es un cuerpo-observador *potencial*, cuya posición orienta el discurso y es a cada momento susceptible de *realizarse* en los acontecimientos cognitivos, pasionales y pragmáticos de la enunciación; el *asistente* es por fin un cuerpo-observador *realizado* y directamente perceptible como figura. En este sentido, el reportero es pues un *asistente*.

El cuerpo es en principio un lugar de significación y de una significación que toma forma a partir de las sensaciones e impresiones que ese cuerpo experimenta en contacto con el mundo. Puede dar cuenta de la intensión, de la semiosis y de la figurativización (organización de figuras del discurso)

Los dos modos semióticos principales de la inscripción corporal en la semiosis son las figuras actanciales de la *sinestesia:* “*envoltura”* y el *“movimiento”*.

La envoltura es la figura de la *cenestesia*, esto es, una red de sensaciones puestas en común y conectadas entre sí en todos los sentidos; el movimiento es la figura de la *kinestesia*, esto es, un manojo de sensaciones reunidas alrededor de una sola *kines.* La envoltura es un cuerpo “todo percibiente”, que testimonia un anclaje deícitico (espacio-temporal). El movimiento es la figura de un cuerpo “explorador” que se adentra en el mundo. Testimonia la existencia dinámica de las figuras que encuentra en su recorrido.

De un lado, una referencia deíctica y organizadora, alrededor de la cual se dibuja una envoltura cenestésica; de otro, un recorrido a través de las materias y de los lugares resistentes, fuentes de afectos y esfuerzos. *Estética y racionalidades discursivas.*

*Estética y racionalidades discursivas*

En el discurso del reportaje, la manifestación de las estesis contribuye al testimonio.

Una tradición muy arraigada en semiótica y lingüística consiste en abordar la dimensión estética a partir de los funcionamientos semio-lingüísticos que fija como dominantes. La dimensión estética emerge de un segundo nivel de análisis, de un modo de organización diferente y sin embargo compatible con el primero. Examinar el rol del cuerpo en el reportaje es preguntarse sobre cuáles son las propiedades de esta “dimensión segunda”.

Dos tipos de racionalidades discursivas. La racionalidad práctica se apoya sobre relaciones *inferenciales* y saberes compartidos y organizados en “enciclopedia”. Opera con un sistema de referencia por contigüidad, de relaciones *indexicales, indiciales o metonímicas. Racionalidad de base del reportaje.*

La racionalidad llamada “mítica” se apoya en relaciones de *analogía a distancia*, sobre saberes y creencias en formación, sobre una vasta *red de equivalencias y relaciones icónicas y simbólicas. Racionalidad segunda del reportaje.*

*Recorrido textual y “cuerpo a cuerpo”: percepción de lo específico y “firma” sensorial*

Organización argumentativa: el recorrido de un cuerpo que atraviesa un espacio obedeciendo las limitaciones impuestas a cualquier cuerpo: estar situado en alguna parte y en algún momento, ocupar una porción definida de la extensión, oponer una resistencia a las presiones y fuerzas exteriores. El reportaje se despliega a la altura de un hombre (o de una mujer) y sigue las etapas canónicas impuestas a un cuerpo viajero.

El cuerpo en movimiento se caracteriza entre otros, digamos, por su apertura al mundo, es decir, concretamente por la mayor *disponibilidad sensorial*; en el caso del reportero, esta disponibilidad es en efecto selectiva, pero ella hace de su cuerpo una verdadera *máquina que registra.* La disponibilidad sensorial “naturaliza” los encadenamientos argumentativos.

El movimiento del cuerpo *motiva* el recorrido discursivo. Pero el cuerpo trae consigo sus propias limitaciones que lo obliga a ocupar alguna parte del espacio atravesado, lo que hace nacer las *ocasiones*: los encuentros. Un cuerpo sin intencionalidad particular encuentra otros cuerpos que emanan del lugar mismo. Estos cuerpos fortuitos, capaces de encontrar otros cuerpos fortuitos, proporcionan el resorte principal de la *aventura* presente en el relato del reportaje.

El azar de los cuerpos en el reportaje adoptará el efecto de *autenticidad.* El encuentro de los cuerpos proporciona una condición modal (la *contingencia*) para la *autentificación* de la historia. La autentificación tiene base en lo contingente y lo ocasional del “detalle específico”: a una verdad “típica” se la sustituye por una verdad “auténtica”.

El cuerpo del reportero prueba de forma particular los accidentes y las especificidades sensoriales del lugar: el reportaje pone de manifiesto una colección más o menos librada al azar de los accidentes figurativos, que constituyen lo que podríamos denominar la “firma” del lugar.

La firma “indica” de manera irrefutable y singular la individualidad de su autor físico. La firma es el índice estable de un gesto, de un cuerpo en movimiento. Es este “índice estable” producido por otro cuerpo (el cuerpo del lugar) el que se imprime sobre la envoltura sensorial del cuerpo-testigo. Puede inscribirse como huella sobre la envoltura sensorial.

*Las dimensiones corporales requeridas en este caso son la carne en movimiento y el cuerpo-punto.* Es durante su desplazamiento que el cuerpo del reportero se abre a la atmósfera y sus ocupantes; el rol canónico de la carne en movimiento es el “registro analógico”, esto es el reconocimiento de todo otro cuerpo gracias a la reproducción por el cuerpo propio de las condiciones sensorio-motrices del estado supuesto del otro cuerpo.

***En virtud de la carne en movimiento, el cuerpo-testigo motiva los encadenamientos argumentativos, y en virtud de la envoltura autentifica la firma sensorial del lugar recorrido, pero a costa de una inhibición de todo registro analógico (es indicial).***

El poder deíctico del reportero implanta la disponibilidad perceptiva, una indicación sensorial, del cuerpo en el lugar y en el momento en el que toma posición para enunciar y lo predispone a recoger la significación de aquello que percibe. La deixis, recordémoslo, es una propiedad del cuerpo en tanto *cuerpo-punto*, que define una posición.

La experiencia es, desde una perspectiva semiótica, lo que hace de “la envoltura” corporal una verdadera “superficie de inscripción”, una interfaz entre los “contenidos” de los sentidos y las “expresiones” cuyas huellas ella recogió. Hasta aquí la envoltura no inscribía más que una firma, expresión de una singularidad sin contenido identificable. Pero, al igual que el movimiento no llega a “grabar” la relación analógica que compara el cuerpo propio a otros cuerpos, porque la inscripción sensorial no obedece a la regla sinestésica fundamental de la envoltura. Esto es, una red sensorial y estable para conservar en profundidad la significación de la experiencia. La “inscripción” significante sobre la envoltura sensorial no es profunda.

Para superar ese estado, la envoltura del cuerpo-testigo en el reportaje se adjunta ciertas prótesis de registro (la cámara de fotos, el grabador)

El cuerpo-movimiento reúne experiencias sensoriales estables y diversas alrededor de una misma sensación kinésica, para poder conservar la significación oculta en el instante totalizador de este modo preservado. El cuerpo-envoltura debe reunir y conectar una red continua y solidaria de solicitaciones sensoriales simultáneas para extraer la imagen estable y satisfactoria de un ícono. Se trata de pasar de un registro “inferencial” y “referencial” a un registro “analógico” y “simbólico”. Solo resta comprender cómo puede construirse y estabilizarse la “memoria estésica”.

**Historias, creencias, prótesis discursivas y experiencia compartida**

*La proporción analógica*

Historia, filológicamente significa “aquel que sabe por haber visto”. El régimen enunciativo de la *historia* o *investigación* supone por lo tanto que el sujeto de la enunciación basa la veracidad de un hecho sobre su propia visión: *yo lo he visto, entonces es verdadero*: es el “yo” de la “autopsia”. La estrategia más utilizada por el historiador es el paralelismo y la analogía.

El principio de la proporción aristotélica respecto de la analogía funciona como una especie de “convertidor de creencias”.

La experiencia sensible del enunciador no es suficiente y el hecho de que su cuerpo “haya visto, escuchado, sentido y que él haya estado allí” no compromete más que una parte de la creencia del enunciatario, su *confianza*, pues su cuerpo no puede testimoniar, puesto que no ha conservado ninguna huella; hay que proporcionar al enunciatario los medios de acceder a *la evidencia*, experimentar la ”memoria estésica” que hace de relevo y, para ella, es necesario solicitar su propia experiencia sensorial.

La experiencia sensible y la actividad corporal del enunciador *motiva* el desarrollo del reportaje y *autentifica* la enunciación; pero es necesario otro procedimiento para activar la experiencia sensible del enunciatario, y si es posible, el recuerdo y la imagen esquemática de una actividad corporal asociada. La proporción analógica, en tanto “convertidor de creencias” es pues una *prótesis* cognitiva y veredictoria.

Este proceder revela la naturaleza de la “huella sensorial” sobre los cuerpos: es el esquema de experiencia relacional e independientemente de las identidades figurativas.

La “prótesis veredictoria” suspende por consiguiente la inhibición de la analogía, al mismo tiempo que instaura un régimen de creencia complejo y una verdadera intersubjetividad.

*La cadena de la vida en tanto que memoria*

“Prótesis analógica” - La investigación sobre terreno se ha vuelto entonces una cuestión de identidad, conversión típica de la tensión entre la “racionalidad práctica” (inferencial, indicial, referencial) y la “racionalidad simbólica” (analógica, reticular). Memoria y percepción, comunión de una misma experiencia.

**Conclusión**

El rol del cuerpo del enunciador en la motivación y la autentificación, y las prótesis analógicas en la participación del cuerpo del enunciatario. ¿Cuál es exactamente el lugar de estas operaciones y de estos roles del cuerpo en la conversión de una racionalidad a la otra?

Entre ambas racionalidades (de indicial a icónica) se debe suponer una etapa intermediaria, que suspende la referencia y las inferencias: el *registro impresivo* sería el que jugaría este rol. En una percepción, hace corresponder, no una figura del mundo, sino un estado interior del sujeto y una reacción tímica y somática; por lo tanto, es esta “impresión semántica” la que deviene el patrón de todas las equivalencias por venir. Como lo hemos mostrado, el contenido de esta impresión es figural y su estatuto semiótico es el de una huella.

Pero podemos razonar también inductivamente, a partir de la observación del corpus: el cuerpo del enunciador, zambullido en el mundo por explorar, sea tanto como movimiento o como envoltura, está sometido a los efectos interiores, las reacciones somáticas y afectivas, que le proporciona el recorrido sensible del espacio y del tiempo del reportaje. Estas impresiones, como lo hemos mostrado, son las experiencias semióticas elementales que dejan sus huellas sobre la envoltura convertida en *superficie de inscripción*, y que esperan ser reunidas por el enunciatario para acceder al estatuto estable del ícono: el umbral de la iconicidad es después cruzado gracias a la “prótesis veridictoria” que toma la forma, como en los ejemplos seleccionados, de una analogía.

***-Parret “Ver y escuchar”***

***Estesias***

La vista es el sentido más objetivo, por lo que se convierte en el más ético. La dominación de la vista reside en la inmensa competencia que procura el sujeto: ver es poder porque es adquirir saber. El saber de la vista proviene de su fuerza de puesta en forma. Así, el ver mediatiza entre cuerpo y alma, entre lo real y lo ideal. Pero los ojos del cuerpo, antes de convertirse en instrumento de la inteligibilidad, debieron “tocar” la carne del mundo. Sin fusión con la textura carnal mundana, los ojos no lograrían pensar.

La vista es viva y activa, en cambio el oído es un caracol inmóvil y fijo, es pasivo. Además, la vista se instrumentaliza más que otros sentidos, y su alcance crece con las tecnologías. La luz y el color son los límites de la vista.

No solo el mundo real, sino que el imaginario también es visible (los sueños). Esta serie de motivos para que la civilización occidental haya reservado la prioridad a la visión; y hayan fabricado ontologías como si lo real y lo objetivo equivalieran a lo visible.

Barthes incluye tres tipos de escuchas: -En la primera, el ser humano tiende su audición hacia *indicios* (sobré *qué);* -En el segundo, es un desciframiento. Es cuando se trata de captar *signos* (sobre *qué);* -La tercera apunta a desentramar *quién* nos habla en un espacio intersubjetivo: es la escucha de la *significancia*. En ella, la interpelación es total de parte de un sujeto a otro. Tiene una función fáctica.

El teléfono simboliza la inter-escucha por excelencia, porque anula todos los sentidos salvo el oído. Además, en la voz que se oye por medio de este instrumento se aúna todo el cuerpo, es cuerpo audible. Barthes muestra entusiasmo en el oído, buscando destronar la visión, porque le gusta su sensorialidad anarquizante. El ruido es salvaje, es desorden.

La carne de lo audible es más densa, opaca y erótica. En cambio la carne de lo visual es más estructurado, transparente y cerebral.

***Sinestesia***

 La sinestesia o “sensación común” para Aristóteles, se esclarece cuando los sentidos (la vista, el oído, el tacto, el gusto y el olfato) pueden formar un solo sentido; cuando las sensaciones de varios sentidos se encuentran ***sobre un mismo objeto***, es decir, el conglomerado de varios sensibles. Otro caso de sinestesia es cuando se traspone una cualidad sensible de un registro sensorial a otro. Es una trasposición sensible, pues las analogías conciernen a la propia sensibilidad.

Rechaza la sinestesia en términos metafóricos (como sustitución), como también la visión minimalista que la cita como una síntesis de sensaciones generadas por un objeto. Hay dos explicaciones para la sinestesia: uno fenomenológico, y otro, epistemológico.

Desde la fenomenología, Merleau-Ponty, explica que la sinestesia es la comunicación entre los datos de los diferentes sentidos. Sugiere que lo visible y lo audible se comunican sinestésicamente sobre el fondo de un tacto fundamental, origen de la sensibilidad entera y, por ende, del sentido. Tanto la mirada como la voz, “tocan”: la comunicabilidad y la intersubjetividad deben ser entendidas en términos de afecto, de afectividad. Pensar un sentido anterior (tacto) a los sentidos provoca una paradoja.

El enfoque epistemológico es más modesto: se abstrae de todo origen, centrándose en la simbiosis misma entre las estesias. Dicha simbiosis es producto de la imaginación del sujeto. El sujeto dispone de una competencia sensible y de una competencia cognitiva que genera creencias a partir de las operaciones de la imaginación. La facultad suplementaria de la imaginación sería responsable de la comunicación entre los sentidos. Y si bien la imaginación no asociará cualquier sensación, hay regularidades de afinidades, como diría Kant. Para que haya sinestesia, es necesario que el sujeto sea sensible, y que sepa modificar sus sensaciones cognitiva o epistemológicamente.

-***Calabrese “Antes que un ´medium frío´, este es un teatro de las pasiones”***

*Clase:*

*Calabrese trabaja en la gestión de las emociones en la TV. Le interesa demostrar y explicar por qué no es objetiva. Puede ser eficaz, pero no objetiva. Entonces se pregunta acerca de cómo y por qué se genera una brecha entre la eficacia y la objetividad. A esto responderá que es porque está atravesado por emociones. Las emociones organizan la estructura semionarrativa del texto. Ordena las etapas del desarrollo textual.*

*Entonces se preguntará ¿qué supone un texto? La transferencia de información, un intercambio de conocimiento en la dimensión cognitiva. Las posiciones dentro de la escena enunciativa estarán determinadas por la asimetría entre el espectador que quiere saber, carece de saber y el enunciador que ejerce una posición de saber, poseer y compartir enseñando a su público.*

*Además de intercambiar información (dimensión cognitiva), también comparte emociones (dimensión afectiva). Saber y emoción están conectados.*

*Se presenta una hipótesis de consumo, esto es todas las formas que el texto prevé o imagina como ha de ser consumido. Y también se constituye un contrato potencial entre enunciador y espectadores. Allí se despliega la hipótesis de consumo. Es un tipo de relación donde el espectador está ausente.*

*¿Qué busca la tv? Manipular.*

*El discurso es performativo, construye un estado del mundo para que operemos de cierta manera. Genera un efecto de realidad (hacer – hacer); y un efecto de prescripción (hacer-ser)*

*Genera complicidad, credibilidad a través de la emoción. El observador y el informador, son actantes, figuras textuales que establecen un juego dialectico. Su función es narrativa y es ejercida por diferentes personajes. Es una función actancial.*

El objetivo greimasiano era el de mostrar de qué forma los textos se organizan según una estructura semio-narrativa, cómo es guiada por las pasiones. La novedad es importante porque, imaginando junto a un sujeto cognitivo un sujeto “patémico”, se puede medir la eficacia de una acción (también de una acción comunicativa) no sólo en el intercambio de conocimientos entre sujetos, sino además en el intercambio de emociones.

Introducir la dimensión pasional en la comunicación enriquece, por ejemplo, el análisis de los contenidos, y su desplazamiento.

La enunciación no nos dice banalmente solo quién, dónde y cuándo produce el texto no que también nos da una definición del *Gran Ausente* del acto de comunicación mismo, o sea, el oyente, cuál es la posición que se presume mecanismos determinados, sus conocimientos presupuestos en su relación con el texto. A través de la enunciación se delinea, en suma, un *contacto potencial* con el lector, que es instalado en el discurso según una *dimensión cognitiva* y una *dimensión pasional*.

1. Las pasiones y la tv

Las pasiones pueden ser un elemento fundamental para un análisis de la televisión. El estudio de la manifestación de las pasiones en el campo estrechamente relativo a la TV es una novedad (1997). La idea es importante porque implica que en la TV hay géneros pasionalmente diversos. Los géneros que *grosso modo* pueden diferenciarse en relación a la construcción de la emotividad son cuatro: *el deporte, la información, el entretenimiento, la ficción*.

La primera figura cognitiva y pasional: **el observador**.

-En términos de semiótica greimasiana, el observador es un actante muy específico de la comunicación. Es una figura abstracta, fruto de una atribución de rol, que puede ser realizada a través de personajes diversos, pero que extrae su sentido del tácito contrato comunicacional que liga al emisor y al espectador. Es *cognitivo*, porque su rol se relaciona antes que nada con la gestión del saber, y el de hacerlo creer verdadero. Tiene también una función pasional, porque gestiona el flujo comunicacional con el espectador. Su rol es el de aparecer al espectador como observador, verificando la realidad por él, pero también señalándole lo que de emotivo reside en la realidad misma.

Puede ser que coincida con el narrador, cuando funciona como focalizador, o de manera implícita pero lógicamente reconocible por el discurso que manifiesta. En TV, existen muchas figuras que corresponden al observador.

1. *el conductor del noticiero*, puede actuar como narrador y como espectador de manera alternada.
2. el *comentador de un servicio filmado* que intente producir su personal visión de los eventos como idéntica a la visión de los espectadores
3. *un presentador de variedadeS* comenta poniéndose de la parte del público
4. *el conductor de un talk show o de un debate*
5. *el público en la sala*, como si fuera una muestra del público real que está en su casa
6. *cualquier movimiento de cámara* que haga explícito que intentar funcionar como prótesis de nuestros ojos
7. *cualquier comentario a una filmación* que la describa como si el propietario de la voz presupone que lo haría el espectador

Se trata esencialmente de un rol de mediación: el observador funciona casi como puente entre el nivel del enunciado y el de la enunciación, intentado garantizar la forma de proyección de nuestro rol. Toda la Tv sigue una constante de enunciación capaz de garantizar un efecto de credibilidad en el discurso: nosotros vemos alguien que habla en primera persona, al mismo tiempo dirigiéndose a nosotros y representándonos. La credibilidad es una condición. La tv es un discurso cómplice, en el cual es fundamental la manifestación de un pacto de recíproca pertenencia entre emisor y destinatario.

El conductor no se limita al hacer receptivo y al hacer interpretativo, sino también ejerce un rol pasional. Actúa como verdadero y propio distribuidor de juicios eufóricos y disfóricos (positivos o negativos, de aprobación o de condenación, de gozo o dolor) sobre los eventos narrados. No es necesario que estos juicios sean explícitos.

Él ofrece al público empírico un contrato sentimental: las instrucciones para el uso emotivo del texto. Lejos de ser exclusivamente un pasaje de conocimientos del emisor al destinatario, se configura también como la matriz del juicio de valor que este es llamado a compartir. El conductor se presenta como un *cómplice* del espectador. La complicidad, en efecto, no es solamente la coparticipación de conocimientos, sino sobre todo de sentimientos. Es una “visión del mundo” realizada a través del contrato pasional propuesto al espectador.

La segunda figura cognitiva y pasional: el informador.

El informador es un actante de la narración, puede ser realizado por el mismo personaje que cubre otras figuras actanciales. La aparición del informador está siempre balanceada por la aparición del observador.

La fórmula narrativa de la tv está soportada en un juego estratégico, dialógico entre la voluntad del público (por saber) y una capacidad de respuesta del dispositivo (de una profesión/profesional que brinda información) que crea una confianza en la “verdad” que imparte.

El informador pertenece a la dimensión cognitiva, pero también pasional. El observador exhibe en el texto pasiones simuladas; el informador provee elementos de competencia pasional, asume posiciones eufóricas o disfóricas de alguien, y las ofrece a la valoración del espectador.

Una figura clásica de informador es el indicador de los conocimientos, el mensajero, el que abrevia el recorrido de los actores individuales hacia la adquisición del saber porque ya ha cumplido un recorrido que nosotros debemos completar.

En TV, el informador es un rol asumido por varios actores:

1. es un informador cualquier actor que intervenga en el texto para otorgar un saber
2. es un informador cualquier personaje que es convocado en el texto para proporcionar un saber que no se tiene, también lo es un comunicado de último minuto

Es una figura ambigua. Está instalado en el texto por delegación del enunciador para funcionar de mediador con el enunciatario. Las proposiciones del informador son de estado asertivas. El actor-periodista se esfuerza por aparecer como pertrechado de un saber que no se pone en duda.

1. La distribución de las competencias cognitivas y pasionales

Más allá de la dialéctica entre pasiones del observador y del informador con el público, Se puede pensar toda la programación de la tv que somete al público a un flujo oscilante de emociones (positivas y negativas) y que en el conjunto tienen un sentido: el de establecer jerarquías entre los sentimientos, de modo de privilegiar aquellos que deben ser tratados con distancia, aquellos que deben ser percibidos para participar con los mismos y aquellos que deben ser asumidos como valor. Se podría por eso hablar, a propósito de la televisión, como de un verdadero y propio “barómetro pasional”, constituido por turbulencias y calmas patémicas, que determinan la eficacia comunicativa en su relación con el público, o bien la capacidad de producir reacciones.

La manifestación discursiva de la tv tiene por objetivo distribuir una forma de ver el mundo, un saber (dimensión cognitiva) y sentimientos (dimensión afectiva) al espectador (quiere saber “confía” en el profesional) a través de los actantes observador e informador. Este juego está destinado a que el espectador acepte el tipo de contrato comunicativo previsto por el emisor, y para nada negociado con el mismo. La mayor parte de los programas está orientada a persuadir, moralizando la transferencia del objeto de saber. Los efectos estratégicos son de dos tipos:

Hacer-ser: tendiente a hacer aceptar por parte del enunciatario que el hecho semiótico (lo que digo del mundo) sea ontológico (lo que el mundo es).

Hacer-hacer: dirigido a dictarle al enunciatario programas para la acción (juzgar). Esta segunda estrategia es más comprometida, porque es doblemente pedagógica. Por un lado, de hecho, se repiten continuamente al espectador las reglas La descripción del enunciatario como un conjunto de posiciones cognitivas y emotivas se transforma en una prescripción de cómo debe comportarse frente a la TV. Por otro lado, relatando los eventos como si se estuviera de la parte del destinatario.

Sea desde el punto de vista cognitivo (la credibilidad) sea del pasional (la compatibilidad) la televisión puede ser ciertamente eficaz, pero no puede jamás ser objetiva.

-***Varela “Realismos y operaciones autentificantes en la no ficción televisiva”***

 En tv, se suele plantear que la no ficción se vincula con los géneros de la información. Hamburguer considera que la diferencia entre ficción y realidad está menos en el objeto del enunciado, que en el sujeto de la enunciación.

Plantea un enfoque que supere la inmanencia: es preciso pensar lo ficcional y lo no ficcional de modo relacional, considerar como claves interpretativas puestas en juego en cada caso la especificidad de su circulación discursiva; esto es, la serie de remisiones discursivas que habilita y los metadiscursos que regulan su recepción.

Para la autora, existen distintos realismos, los cuales constituyen algunas maneras miméticas que adoptaron diversas prácticas semióticas. Pero ningún realismo involucra la problemática de cómo “representar lo real”, porque toman al real empírico como exterior y que se copia en los discursos. En cambio, se trata de distintos modos de “producir lo real “dado que los sistemas semióticos con los cuales contamos para nuestro contacto con el mundo, y la acción productiva de las prácticas sociales, son lo que en verdad lo constituyen. Esto está en sintonía con la concepción del lenguaje como configurador del mundo. Jakobson ya había enumerado las acepciones para el realismo, como también n las ambigüedades respecto a la verosimilitud.

La impronta del referente en los textos, la implicación social y política del artista o productor, las vinculaciones que las obras definen con las prácticas institucionales y consuetudinarias del arte, el cine o la literatura, pero también, de cuál modo participan, se acoplan un cierto estado de lucha ideológicas en una coyuntura histórica particular, suelen ser dimensiones contempladas en la valoración de distintos grupos o movimientos realistas.

Caracterización de rasgos comunes en la proliferación de realismos: La estética de la contigüidad: lo cercano espacial y temporal, y específicamente el arte, el vínculo espectatorial y la tematización sobre el compromiso político del artista o el cineasta.

**Modulaciones realistas en la TV**

Los atributos de realista y costumbrista funcionan como frecuentes criterios de ponderación de la crítica de las producciones ficcionales de la tv cuando ponen escenas, personas y conflictos reconocibles en patrones de verosimilitud de género, privilegiando temas que no entran en conflicto con el verosímil social.

En lo que atañe a lo no ficcional, si se atiende a los movimientos de cámara y la edición, se instauran como mirada/s sobre los cuerpos, pueden advertirse ciertos procedimientos vinculados a una modulación realista de representación audiovisual. Cuando se tipifican espacios, protagonistas o eventos, nos encontramos frente a una enumeración realista y/o costumbrista. Clichés. Estereotipos.

Se puede plantear que el detalle naturalista tiene espacio en los reportajes. Sinécdoques particularizantes (una parte del cuerpo de los que testimonian) que valen como retratificación en término de determinaciones étnicas o sociales.

Lo costumbrista se cuenta como una de las modulaciones influyentes en la configuración de géneros cómicos y dramáticos, sobre la base de una fuerte tipificación de ambientes, conflictos y personajes, reconocibles especialmente por sus variedades lectales; es decir, por la forma particular que tienen de expresarse. (p.45)

Los relatos con impronta costumbrista aumentan la cantidad de personajes secundarios para caracterizar situaciones cercanas, actividades y perfiles sociales. En las variantes cómicas suele haber un registro lingüístico “bajo” que proviene de géneros populares o masivos. La tipificación descansa en actores que se ajustan a los roles del personaje.

Personas-personajes son aquellos que construyen su presentación y figuración a partir de la combinatoria de ingredientes fácticos y ficcionales, que los identifica en un tipo y rol actancial.

Si se considera la puesta en escena costumbrista, podemos identificar la disposición de escenarios amplios que permiten la permanencia y el desplazamiento simultáneos de personajes. La puesta en imágenes se vale del uso de varias cámaras, cuyas operaciones de edición rítmica dibujan un espacio con profundidad. La fisionomía y la personalidad de los participantes refuerzan los efectos de autenticidad de los guiones ficcionales.

Respecto a la producción televisiva argentina, ha crecido un sistema complejo de personas-personajes acorde a la convivialidad y cercanía que impone la NeoTv, y sus expresiones posteriores, y las transformaciones definidas por diferentes prácticas de producción/consumo discursivos a partir de internet.

La crítica los caracteriza como un “fenómeno que se retroalimenta”, dado que la “pantalla genera más pantalla”.

**Efectos y cuerpos mediatizados**

Los programas televisivos combinan varios procedimientos ficcionalizantes y operaciones que generan efectos de autenticidad.

Los conductores y sus espacios se presentan como dobles de los televidentes a partir de sus relaciones de orden icónico: analogía establecida en función de la apariencia, según rasgos de patrones idiosincráticos reconocibles: clase, región, edad.

Esos procesos de identificación, además, se sostienen de modo especial en un funcionamiento indicial, propio del dispositivo mediático implicado y del dispositivo enunciativo de los cuerpos actantes: acciones, gestos que en su mediatización televisiva imprimen recorridos metonímicos. Se trata de un abanico de modalizaciones corporales de lo dicho verbalmente y lo mostrado por las cámaras, que pulsan variados registros de espontaneidad como la seducción o la persuasión.

La hibridación de la ficción y no ficción genera una oscilación interpretativa. El interjuego entre operaciones que tiene a los cuerpos y las operaciones permite pensar la enunciación leída como no ficcional o bien ambiguamente. Los cuerpos en estos programas se comportan como enunciados ostensivos (orden factual). Los cuerpos se comportan en su mediatización televisiva no ficcional como soporte material donde quedan inscriptos índices de estados afectivos, y habilitan la emergencia de otras modalidades enunciativas. Entonces, la enunciación televisiva es indicial.

**De seducciones**

Los cuerpos en cámara pueden hacer-hacer (manipular) o persuadir. El lazo de seducción parece crearse y sostenerse en una dimensión de superficie del discurso, su dimensión sensible. La esfera de lo sensible atiende a la percepción del mundo externo y a la sensación de la vida interior. El pasaje de ambos registros es el cuerpo propio.

La relación entre los cuerpos seductores se autoconsume en el mero despliegue de signos que aparecen consistentes en la medida en que muestran su propia eficacia de atracción o encanto. Los cuerpos presentadores, conductores y entrevistados establecen entre sí o hacia los espectadores relaciones moduladas por la lógica que reproduce la estereotipia comportamental que imponen las relaciones interpersonales de carácter no formal y pública. Siempre es posible reconocer ciertas modulaciones seductoras en todos los géneros, inclusive en los que se piensa la existencia de un grado cero.

En un primer acercamiento descriptivo, los cuerpos pueden manifestarse movilizando los lazos metonímicos en términos de simpatía, entendida como “inclinación afectiva entre personas, generalmente espontánea y mutua”, o como el modo de ser.

Si focalizamos los recorridos de frente de cámara, lo que hacen los cuerpos delate de cámara, vemos que los cuerpos modalizan la seducción con soportes de operaciones estéticas de intersección con los géneros primarios de la conversación cotidiana. También se detecta otra función que corresponde a la figuración del cuerpo a partir de una máscara, un conjunto de motivos estereotipados que se vinculan con las técnicas de composición de personajes (clown). Escenas grotescas acompañan a este tipo de cuerpos-clown.

Una tercera modalidad de la seducción pulsa el resorte de la mostración impúdica de los cuerpos, en combinación con una puesta en imagen pornográfica: los recorridos indiciales se disparan a partir de la exhibición. No se trata de la movilización de la seducción a partir de cuerpos erotizados, sino a partir de tomas de conjunto y sinécdoques visuales que construyen una mirada voyeurista.

A las modalizaciones patémicas vinculadas a la seducción se le suma la mostración estetizante de los cuerpos frente a cámara. Otra mención particular merecen las manifestaciones dela seducción de los raros o freaks, que proyectan recorridos tensivos contradictorios (curiosidad/rechazo)

Los recorridos indicales encaminados a agradar o seducir pueden adoptar la forma de una ostensiva representación: los cuerpos se producen. Los cuerpos mediatizados pueden leerse como lugares de realización de pasiones que afectan a otros sujetos.

**De influencias e impacto**

Los textos televisivos que aparecen vinculados a una interpretación no ficcional, dibujan una modalidad de informar (hacer saber) que articula con formas de persuadir (hacer creer)

Modos y lugares comunes de los géneros identificados por la Retórica aristotélica (judicial, apidíctico y deliberativo) se hayan presentes en investigaciones periodísticas relacionadas con la tópica de lo real/no real. Si atendemos al carácter de las pruebas (técnica – habilidad del orador- y extratécnicas), podemos reconocer que todos los elementos de la configuración discursiva participan en la consecución de estos fines del convencer y el conmover.

El material audiovisual de archivo, imágenes-documentos, voces de expertos se comportarían como pruebas extratécnicas. Los programas pueden hacer uso diferencial de estos elementos, contamos así con:

* Los que reducen su fuerza persuasiva solo a lo dicho verbalmente y a las modalizaciones de los cuerpos de los periodistas y entrevistados. (Noticiero, programa de opinión política con panelistas e invitados, La Cornisa)
* Los que exhiben clips, en sí mismos organizados de modo persuasivo (Intrusos, Indomables)
* Los programas que presentan una posición argumental más elaborada, fruto del trabajo de producción.

De estos recursos la autora llama la atención sobre dos, por revestir de carácter indicial y autentificante: el periodista como cuerpo que testimonia, en relación de contigüidad con el lugar o el suceso que informa; y las secuencias “de impacto”, en las que la sustancia del contenido toma la delantera por sobre su forma.

La inscripción del cuerpo (del periodista) sobre el entorno (lugar de los hechos) será un elemento adicional para legitimar las palabras y el registro de las cámaras. Lo terrible se atestigua físicamente sobre el cuerpo impactado y conmovido.

En el caso como “Esta es mi villa”, el operador para dar garantía de veracidad a lo informado lingüística e icónicamente: (muestra) un cuerpo comprometido con la realidad circundante, y que constituye, en la escena de influencias creadas, un factor clave para conmover a la audiencia (p. 63)

Las secuencias audiovisuales “de impacto” también pueden revestirse con particulares sentidos autentificantes. Son aquellas que afectan la percepción (llaman a ver), la atención (no se pueden dejar de ver) y la rememoración (repetición). Las imágenes toman la delantera por sobre los procedimientos compositivos. Constituyen, en su ocurrencia intensa, el lenguaje informativo televisivo con riesgos de espectacularización y banalización de lo grave. Son formas específicas de enunciación modal con base indicial y pática.

Otras veces las imágenes de impacto conforman un tipo particular de programas documentales. Se definen con un posicionamiento espectatorial voyeurista, dado que se limitan a registrar pasivamente escenas muy violentas, citándonos como testigos. Los componentes icónicos de estos retazos visuales e intensos están mediatizados por dispositivos tensivos de los cuerpos, por eso Varela identifica una enunciación enfática donde las imágenes guardan compromiso con la estética profesional de videojuegos o ciertos géneros cinematográficos.

**Auténticas personas en contacto**

El anclaje deíctico entre alguien que dice *yo* y habla en su nombre y cuerpo, presentando la imagen que socialmente se reconoce como propia, describe también un abanico de posibilidades autentificantes. El peso enunciativo no radicará en la verdad de lo referenciado, sino en la verdad de la enunciación.

Reportajes: Recorrido de vida y obra del entrevistado; un *yo* testigo narra, atestiguar lo vivido.

Pero más allá del *yo* con fuerte consistencia narrativa (experiencia y puesta en discurso de la temporalidad de toda una vida o de un momento crucial), la tv ha hecho crecer una variedad de formatos donde el *yo* narrativo es capturado por la dimensión del hacerse ver, tener una historia que exhibir (realities). Aquí funciona una lógica escpeculativa o competitiva.

El *yo* de corte confesional con su “propia historia para exhibir” se puede ver en los *talk-shows,* donde anónimos (iguales a nosotros) confiesan algo reprobable, nos toman de confidentes y confían en el medio para solucionar sus problemas. Pero los programas no siempre consisten en el desarrollo de secuencias narrativas, con lo cual podemos observar al *yo* que juega en los textos plurigestionados de los debates y conversaciones mediatizadas. En el ámbito de la conversación mediatizada, los géneros primarios campean en la configuración de cada identidad personal. Se trata de una conversación sin relato.

En estas formas se tematiza de modo fuerte el contacto entre los participantes (talk-show o realitie) y hacia la audiencia. Se generan particulares procesos de identificación por analogía y por vínculos indiciales páticos; sujetos de acciones y pasiones que trabajan en TV. Los presentadores se presentan como individuos comunes y corrientes, parecidos a los espectadores, que habitan el otro lado de la pantalla.

**Representación y presentación**

Estos programas se leen como no ficcionales y reservan para el espectador un espacio convocado por varias formas de representación e interpelación, a la vez que tematizan el vínculo relacional en la gestión del medio en su conjunto.

A través de mecanismos para figurar al receptor en calidad de participante o público, los dispositivos como el teléfono y ahora Internet, se ha configurado una dimensión interactiva.

Algunos formatos dependen de las acciones que realiza el público para la consecución del relato propuesto. Los espectadores son llamados a “hacerse visibles” en la instancia de emisión y para otros espectadores. La estrategia de fidelización de la audiencia por medio de las redes sociales multiplica los rostros de la representación discursiva y presentación del receptor y el contacto.

Esta dimensión inclina la recepción hacia lo autentificante, por el peso que revisten las operaciones indiciales. Esos cuerpos en la pantalla se comportan como verdaderos “dispositivos mediatizados de gestión colectiva de impresiones, afectos y vínculos indiciales”.

“El régimen indicial se sustenta en la proximidad, el contacto, la autenticidad, la presencia, la acción”.

La cuestión de la referenciación a la realidad circundante, que postula la ”obsesión” en todos los realismos que sucedieron en la historia, adopta nuevas inflexiones en nuestra actualidad televisiva no ficcional, en función de las especificas operaciones discursivas posibilitadas por los dispositivos técnicos involucrados, el giro hacia lo testimonial y lo autobiográfico, la ambivalente convivencia de rasgos factuales y miméticos en las personas-personajes mediáticos, o el espacio, en fin, continuamente renovado del contacto y su expandida figuración.