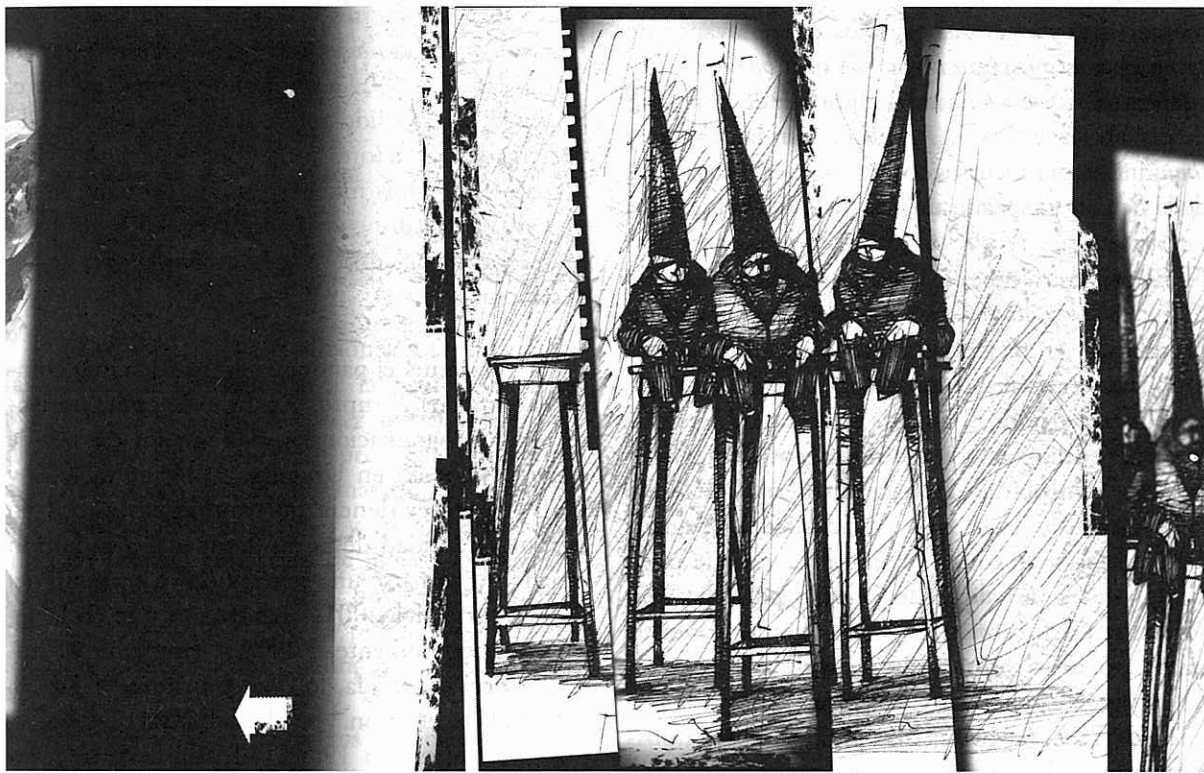


Ficción contra realidad

Viejas tensiones, nuevos géneros



Introducción

La actriz argentina María del Carmen Valenzuela, al recibir el premio Martín Fierro¹ por su participación en *Primicias*,² proclama: “¡Aguante la ficción!”. La exclamación expresa un estado de opinión bastante generalizado según el cual la ficción está amenazada por un tipo de programa que se conoce con el nombre de *reality show* y que propone a la realidad como principal atractivo.

La relación ficción-realidad ha sido un tema reiteradamente abordado en la producción cultu-

.....

* Máster en Comunicación Social de la Universidad Católica del Uruguay, UCU. Profesora de Teorías de la Comunicación de la Licenciatura en Comunicación Social en la Facultad de Ciencias Humanas de la UCU, tutora de tesis y responsable de seminarios temáticos. Coordinadora Académica de la Maestría en Comunicación y Recepción de Medios, UCU-CLAEH. Este trabajo hace parte de la investigación *Análisis de los géneros televisivos y de la recepción* realizada para la Universidad Católica de Uruguay.

1 Tradicional ceremonia en la que se premia a la radio y televisión argentina.

2 Ficción seriada de la productora Pol-ka de Adrián Suar, que recreaba distintos ámbitos mediáticos: un canal de televisión y la redacción de un periódico.

ral. Es una tensión actuante en la creación literaria con la que ésta ha tenido que lidiar. La ficción televisiva también. Proximidades y distancias con la realidad han caracterizado a la telenovela latinoamericana, desde producciones que podrían definirse claramente como “de evasión” hasta otras en las que la actualidad de temas y personajes con un tratamiento ‘realista’, constituyen el tono dominante.

Sin embargo, en los últimos años la tensión ficción-realidad ha sufrido un cambio por la expansión del *reality show*. La ficción televisiva parece reducir o postergar sus espacios por el avance de programas como *Gran hermano*³ o *El bar*. Con frecuencia se expresa una reivindicación de la ficción desde actores y autores. Al mismo tiempo, el *reality show* incorpora recursos y rasgos genéricos propios de la ficción y específicamente de la ficción seriada.

El propósito de este artículo es analizar este fenómeno y observar las relaciones de oposición e hibridación entre ambos géneros, tanto desde sus propuestas textuales como desde su funcionamiento en la recepción. El análisis se enclavará específicamente en la primera versión argentina de *Gran hermano*, sin perder de vista la internacionalidad del producto y, en el caso particular del Uruguay. Lo anterior si se considera el hecho de que poco tiempo antes ya había sido emitido por televisión abierta el *Gran hermano* español, aunque no en simultáneo. Esto supuso que la audiencia conocía las reglas del juego y su funcionamiento a la vez que iba a ser inevitable la comparación. No obstante, la emisión simultánea en Uruguay del *Gran*

hermano 1 argentino, permite analizar el momento de irrupción de un nuevo programa en un sistema genérico ya instalado y con el que guardará una relación dinámica.

El impacto de *Gran hermano* en la programación

La emisión de la versión argentina de *Gran hermano 1* en las pantallas de la televisión abierta uruguaya provocó fuertes reacciones y también algunas transformaciones en la parrilla de programación de los canales. La impresión general es que el *reality* lo ha invadido todo, que la ficción ha sido postergada, los actores profesionales han sido desplazados por unos muchachos que no parecen tener especiales dones o habilidades que los haga merecedores del dinero y la atención que se les destinará.

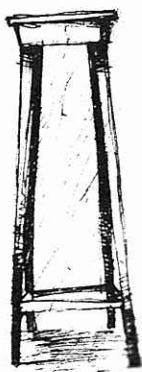
No obstante, el panorama es un poco más complejo y menos abrupto. Analizando comparativamente la programación emitida por los canales de televisión abierta en Uruguay, de los años 2000 y 2001, no se evidencia un cambio sustancial en cuanto a cantidad de horas destinadas a la ficción seriada. Al tomarse una semana típica de junio del 2000 y otra del 2001,⁴ tendremos que en la semana correspondiente al 2000 se emitieron 71 horas de ficción seriada, lo que constituyó el 19,3% del total de emisión y en la del 2001, 74 horas, que constituyen un 19,8%. El panorama se completa si se tiene en cuenta que la misma semana de junio del 2001 se dedicaron once horas al *reality show*, es decir, el 2,9%.⁵ De acuerdo con estos datos, la presunción de que el *reality* disminuyó la presencia de la ficción seriada no se sostiene.

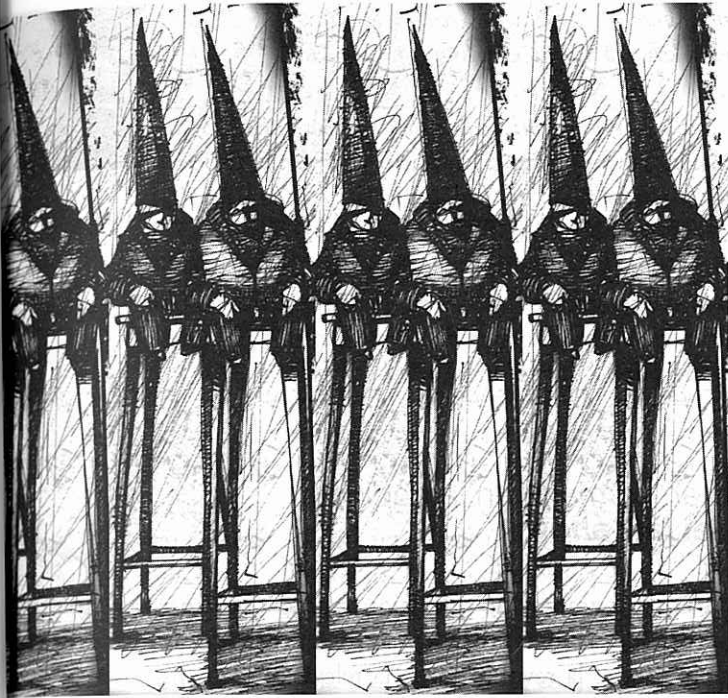
El impacto quizá deba buscarse en otros planos y no en el tiempo de emisión. Es que, sobre todo, los cambios apuntan a desplazamiento de los horarios de algunos programas y no sólo los de ficción. Entonces, más significativos que los datos sobre la cantidad de horas de emisión resultan otros desplazamientos y transformaciones:

3 *Gran hermano*, creado por Jhon de Mohl, conoció su versión argentina realizada por Telefé a comienzos del 2001. Doce participantes elegidos en un *casting* conviven durante 112 días en una casa, ‘la casa’, sin contacto con el exterior y donde serán registrados por cámaras constantemente. La versión argentina se emitió en Uruguay en tres emisiones diarias: 11:30, 20:30 y 23:30, con una duración aproximada de treinta minutos. Los sábados se emitía el programa especial de nominación o de expulsión conducido por Soledad Silveira, y los lunes se destinaba a El Debate, conducido por Alberto Badía. Se puede hablar, por tanto, de tres tipos de programa diferentes.

4 Se eligió junio, porque fue el mes culminante del *Gran hermano 1*. Por otra parte, se tomó en cuenta sólo la ficción seriada y se dejó de lado los espacios destinados al cine, las *sitcoms* y las series en general.

5 Datos recogidos por Isabel Martorano y Colette Hillel, en el marco del Seminario, a mi cargo, Análisis de los Géneros Televisivos y de la Recepción, Universidad Católica del Uruguay, 2001.





- Los espacios ya tradicionales, instalados en las rutinas de expectativa de la audiencia, como *Video Match* y *Susana Giménez* sufren el principal desplazamiento: pasan de la presencia diaria en el año 2000 a dos veces por semana en el 2001. *Video Match* se emitió los lunes y los jueves de las 21 a las 23 horas y en el caso de *Susana Giménez*, el programa se desplazó a días y horas que no fueron nunca las habituales para su público: los miércoles a las 21 horas y los domingos a las 20.

- En cuanto a los espacios destinados a la ficción seriada, también se producen alteraciones. En la televisión abierta del Uruguay se había consolidado un espacio en la noche para la ficción seriada, en gran medida fruto de la incorporación de la telenovela brasilera a las 21 horas. El Canal 4, en cambio, destinaba el horario de las 20 horas para *Susana Giménez*, en directo, y después se emitía *Video Match*. Esto fue así hasta que apareció *Muñeca brava*,⁶ cuyo éxito definió la instalación de un espacio de ficción seriada a las 20 horas, primero, y a las 21, después. El fenómeno se entiende mejor si tenemos en cuenta que durante los meses de licencia de S. Giménez, el Canal 4 solía sustituir su programa por una telenovela que iniciada la nueva temporada de la diva, se trasladaba

sin pena ni gloria a las dos de la tarde. El éxito de *Muñeca brava* obligó al canal a mantenerla en horario central. Durante el año 2000 el espacio consolidado por la tira de Natalia Oreiro fue ocupado por otra ficción *Buenos vecinos*. Después llegó *Yo soy Betty, la fea* (telenovela colombiana que se emitió en Uruguay entre 2000 y 2001), pero *Gran hermano 1* pudo con ella y las emisiones de esta telenovela colombiana que al comienzo duraban una hora se redujeron a escasos treinta minutos en la emisión de las ocho de la noche.

- Para la historia de producción nacional las consecuencias fueron más graves. Después de décadas de ausencia de producción nacional de ficción seriada, durante dos años consecutivos (1999 y 2000), Canal 4 efectuó dos realizaciones: *A cara o cruz* y *El año del dragón*. La continuidad de producción instauró un espacio, los sábados por la noche, que fue generando un público y alimentaba la esperanza de una industria de ficción propia.⁷

Por otra parte, el impacto del *reality show* y de *Gran hermano*, en particular, sobre la parrilla de programación se agudizó en el segundo semestre de 2001. Los otros dos canales privados de la televisión abierta incorporaron *El bar* (Canal 12) y *Confianza ciega* (Canal 10). Entonces fue casi imposible huir de este tipo de programas, y si el espectador quería continuar viendo *Ilusiones*,⁸ que se había estrenado en el horario de las 23 horas, debía esperar a que acabara la larga emisión de *Confianza ciega*, más allá de las 12 de la noche y hasta la una de la mañana, es decir, una tira pensada para un público familiar terminó siendo un producto de trasnoche. Otros programas, como *El sodero*⁹ de mi vida o *Culpables*,¹⁰ sufrieron menos pero también fueron cambiados de día o modificados en la extensión de su emisión.

.....

6 Telenovela protagonizada por Natalia Oreiro.

7 Tanto en el cine como en la televisión nos ha faltado la continuidad imprescindible para la configuración de los oficios de guionistas y de actores, en fin, el tiempo de aprendizaje.

8 Producción de Pol-ka.

9 Sodero es el nombre común para designar a aquella persona que reparte soda en los sifones. En este programa se usaba para designar al personaje protagonista de la historia de amor.

10 Otras dos producciones de Pol-ka.

Más allá de estos impactos sobre la parrilla de programación, la penetración del *reality show* se efectúa también en los contenidos de la ficción. La cita y la parodia se alternan y hacen parte de la autorreferencialidad televisiva. A modo de ejemplo, baste recordar que en un capítulo de *El sodero de mi vida* se hace referencia a 'la casa' y se incorpora directamente el tema del *reality show* a la trama de varios capítulos: Bocha, el personaje gay, participa de un *casting* para *Gaystars* en clara parodia de *Popstars*.¹¹

En términos de índices de audiencia (*rating*),¹² *Gran hermano 1* presentó algunas particularidades. De las tres emisiones diarias, la mayor audiencia la concitó la de las 20:30 horas. Por otra parte, tomando como referencia esta emisión nocturna, el índice de audiencia fue evolucionando hasta llegar a su máximo al finalizar el juego: 7,5 puntos en abril, 10,4 en mayo, 12,7 en junio y 14,4 en julio de 2001. Los programas especiales de los sábados, día de nominación o de expulsión, concentraron el mayor guarismo y llegaron a 17,9 puntos el día que se definió el ganador.

Es interesante comparar estos datos con los provenientes de la ficción seriada. Se puede observar entonces que *Yo soy Betty, la fea* (emitida también por Canal 4) mantiene números muy próximos a los de *Gran hermano*: 9 puntos de *rating* en abril; 10,7 en mayo; 11,8 en junio y 13,2 en julio de 2001, es decir, lo supera durante abril y mayo, y luego aunque se percibe un gradual crecimiento en su audiencia no llega a igualar los puntos del *reality*. Por otra parte, como la telenovela colombiana se emitía antes de la edición de *Gran hermano*, correspondiente a las 20:30 horas, se puede pensar que el crecimiento de audiencia de *Yo soy Betty, la fea* es un efecto de la expectativa creciente por *Gran*

hermano: en espera del *reality* algunos espectadores empiezan a mirar el programa anterior.

El sodero de mi vida, en cambio, emitido por Canal 10, compite en horario con *Gran hermano* y en mayo tuvo un promedio de 7,2 contra 10,4 del *reality*. En Canal 12, *Terra Nostra* obtuvo 7,7 en mayo. En suma, las ficciones de la noche tienen menos puntos de *rating*, pero no puede decirse que hayan desaparecido o que hayan sido aplastadas por la aparición de *Gran hermano*.

Gran hermano en la tradición del talk show

Los programas de televisión, como *Gran hermano*, que se constituyen en actos generan afirmaciones sobre la revolución de la televisión, la constitución de un nuevo género, etc. No obstante, el *reality show* se inscribe en un cruce de tradiciones genéricas diversas y actúa sobre un horizonte de expectativas del receptor, constituido por esas mismas tradiciones. La tradición en la que se inscribe el *reality* es, en primer término, la del *talk show*; en segundo término, la de los juegos o concursos, y en tercer término, la de la ficción seriada.

Antes de profundizar en estos vínculos, vale la pena realizar algunas precisiones con respecto a la frecuente alusión al fenómeno de hibridación como el fin de los géneros. El proceso de transformación de los géneros televisivos, su hibridación o la disolución de sus límites, no es una característica exclusiva del fenómeno televisivo y de su dimensión comercial, sino más bien del funcionamiento intrínseco de los géneros, independientemente de sus soportes tecnológicos: el género es en todo caso un principio dinámico, un material sobre el que se trabaja y que se hace evidente en cuanto 'norma' cuando se lo transgrede.¹³ Desde esta perspectiva se abordan aquí los lazos entre *Gran hermano* y los géneros televisivos.

La primera inscripción genérica del *reality show* es la del *talk show*. Es pertinente entonces definir al segundo para establecer las permanencias de al-

11 *Popstars*, reality show que consistía en una sucesión de pruebas en las que las participantes demostraban sus habilidades en canto, danza y presencia ante las cámaras. A lo largo del proceso se iban seleccionando concursantes hasta quedar con cinco chicas para integrar una banda pop.

12 Los datos de audiencia están tomados de Ibope Media, Uruguay.

13 Véase Schaeffer, Jean Marie, "Du texte au genre. Notes sur la problématique générique", en Genette, Gerard y otros, *Théorie des genres*, París, Seuil, 1986; Todorov, Tzvetan, *Los géneros del discurso*, Caracas, Monte Ávila, 1996.

gunos de sus rasgos en *Gran hermano*. Desde su nombre, *talk show*, queda definido por la conversación como espectáculo. No obstante, los criterios para definir qué es no son siempre unánimes. Con un criterio amplio, todo aquel programa cuyo eje sea la conversación constituiría un *talk show*.¹⁴ En una caracterización más constreñida, Sonia Livingstone y Peter Lunt lo circunscriben a los programas con debate y participación del público, constituyendo una especie de "info-entretenimiento".¹⁵ Desde ambas perspectivas, pueden definirse los siguientes seis rasgos como constitutivos del *talk show*:¹⁶ otorgamiento de visibilidad y estatus al hombre y a la mujer comunes; conjunción de las esferas pública y privada; participación de la audiencia; generación de un foro cultural; ilusión de espontaneidad; y conductor polifacético.

En una clasificación tentativa, pueden reconocerse cuatro grandes grupos de *talk show*: (a) noticias e información; (b) variedades y entrevistas con cierta cuota de humor; (c) relaciones personales, autoayuda y vida diaria; (d) de audiencias específicas (programas religiosos, de información rural, de mascotas, etc.).¹⁷

El *reality show* puede considerarse como el desarrollo de una variante del *talk show*, fruto de la incorporación cada vez mayor de noticias conversadas y a la vez acompañadas con información documental de tono testimonial. Se produce un doble proceso: el del protagonismo creciente del telespectador a partir de diversas formas, al mismo tiempo que acontecimientos e historias presentados en directo, en forma de documental o testimonio ocupan el centro de atención o se constituyen progresivamente en único componente del programa.¹⁸ El nombre *reality show* se independiza y se presenta como un nuevo género.

Los seis rasgos del *talk show* arriba enumerados están presentes en *Gran hermano*. Los participan-

tes son seres comunes y corrientes, tan anónimos como el telespectador, que están dispuestos a hacer públicos aspectos de su vida normalmente considerados privados, se someten al juicio de la audiencia, se convierten en tema de sus conversaciones en las que circulan visiones de la vida y valores diferentes, y en este sentido se constituye un foro cultural. La estética del directo es la dominante, por lo tanto, la espontaneidad se considera uno de los valores del programa. En cuanto al carácter polifacético del conductor, funciona como presentador, realiza reportajes (a los participantes, a sus familiares, etc.), debe saber manejar las emociones de los otros, pero comprometerse también él afectivamente, a la vez que apela permanentemente al espectador.



14 En la pantalla nacional, podrían considerarse tales desde *Debate abierto* hasta *Agenda confidencial*, pasando por *De igual a igual*. Para una indagación más exhaustiva en la TV abierta uruguaya véase *El talk show en su variedad de programas de debate con participación de audiencia*, capítulo II, p. 16, Memoria de Grado de Mercedes Cardoso, Universidad Católica del Uruguay, Montevideo, julio de 2000.

15 Sonia Livingstone y Peter Lunt, *Talk on Television*, New York, Routledge, 1996; también de los mismos autores "Un público activo, un telespectador crítico", en Dayan, Daniel (comp.), *En busca del público*, Barcelona, Gedisa, 1997.

16 Véase Mercedes Cardoso, *op. cit.*, p. 8.

17 Véase Scott, Gini Graham, *Can we talk? The power and influence of talk shows*, Plenum Press, New York, 1996; Abelman, Robert, *Reaching a Critical Mass. A Critical Analysis of Television Entertainment*, New Jersey, Cleveland State University, Mahwah, 1998.

18 Así, desde *Gente que busca gente*, hasta *Telenoche investiga* forman parte de la constitución de lo que hoy llamamos *reality show gy*, que se mueve en un territorio fronterizo, intergenérico.

Los lazos del *reality*, y específicamente de *Gran hermano*, con el *talk show* se hacen evidentes por el predominio absoluto de la conversación en diversas variantes: la conversación con el espectador al que se apela y aquella de quienes aparecen en pantalla. Las emisiones especiales de los sábados, correspondientes a días de nominación o de expulsión de 'la casa', pero sobre todo El Debate, son las instancias en las que se intensifica lo conversacional: conversan los integrantes de 'la casa', se conversa con 'la casa'; el panel de debate conversa en el estudio, mientras que la audiencia lo hace por teléfono y correo electrónico. El programa instala una hegemonía conversacional, una primacía de la oralidad. Por eso mismo el programa no tendría ningún atractivo si no se hablara luego de él. La conversación se prolonga en los distintos ámbitos de recepción que con frecuencia es colectiva: la familia se reúne para ver el sábado *Gran hermano*, y también grupos de amigos realizan esta práctica. En los grupos de discusión¹⁹ emerge que muchos receptores se constituyeron en audiencia de este programa para "no quedar afuera" de la reunión social y de la conversación. La conversación es entonces el móvil del 'enganche'.

El otro componente fuerte de *reality show* es el protagonismo del ser humano común. Precisamente por ser 'común' y 'anónimo' tiene interés para este tipo de programas televisivos. El público obtiene visibilidad y pasa a ocupar el lugar del actor, el de los famosos, y se convierte en uno de ellos. Tanto por su parentesco con el *talk show* como con el concurso, el *reality* hereda esa incorporación de la audiencia al espectáculo.

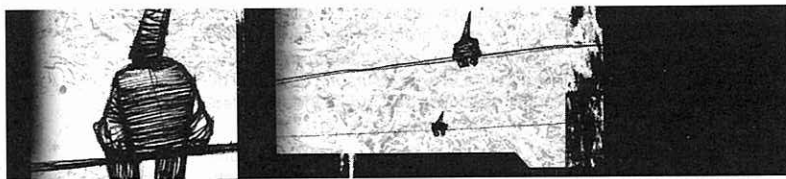
El espectador se incorpora al espectáculo de forma vicaria, por medio de los participantes, aquellos seres anónimos que formaban parte del público hasta su aparición en TV. De forma directa, la audiencia se integra a través del comentario —teléfono y correo electrónico en El Debate, foros y *chats* en internet—, además de la votación, que define perdedores y ganadores. En el caso de *Gran hermano*, la incorporación más novedosa del espectador es la del ojo omnisciente. El poder de ver se complementa con el poder de decidir sobre el rumbo de la vida de los otros. En cierta forma el espectador se convierte también en constructor de la historia.

Ficción contra realidad en *Gran hermano*

En el centro de la problemática de este cruzamiento de géneros como constitutivo de *Gran hermano* se ubica la tensión ficción-realidad. Para abordarla será necesario partir de algún concepto de ficción y de realidad. Derivado del latín *fictionem*, y a su vez de *fingere*, el término *ficción* se vincula con la idea de modelar o formar. La misma raíz dio origen a *fingir*, que desde el siglo XIII tiene el sentido de inventar falsa o engañosamente. El término adquiere así "el doble sentido de un tipo de literatura imaginativa y de la pura invención (a veces deliberadamente engañosa)".²⁰ El sentido de obra imaginaria, de creación, exigió en la producción literaria la aparición de un término desprovisto de toda la connotación negativa que comporta el engaño: *ficcional*.

Lo ficcional, entonces, sí supone la invención, la producción de un mundo distinto al real, sin que se valore en términos de relación con la verdad. Desde esta perspectiva, el discurso ficcional evoca un universo de experiencia, pero se rige por reglas que le son propias.²¹

Tomando en cuenta estos conceptos, *Gran hermano* se emparenta con la ficción en cuanto en éste se modela, se da forma a personajes e historias y se crea un mundo que se rige por reglas propias.



19 Las observaciones sobre la recepción se desprenden de los grupos de discusión realizados por Isabel Martorano y Colette Hillel en el proceso de elaboración de su Memoria de Grado en la Universidad Católica del Uruguay.

20 Williams, Raymond, *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2000, p. 146.

21 Véase Ducrot, Oswald y Todorov, Tvetan, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo XXI, 1985.

Desde el *casting* al trabajo de edición es inocultable el artificio. Señalaremos aquí algo de este engranaje. Cada emisión de *Gran hermano* está constituida por una selección de imágenes editadas que construyen la historia de las relaciones que se tejen en 'la casa'; al mismo tiempo que ellas perfilan a los personajes, fijan sus atributos y definen protagonismos.²² La edición construye entonces un relato, pero además desde el guión pautado por la producción (las pruebas, las rutinarias entradas al confesionario, las sorpresas para los concursantes y la proposición de temas sobre los que se invita a conversar a los participantes) se teje una trama narrativa.²³ Un componente ficcional más es la voz en *off*, que se constituye en voz de narrador que resume instancias para introducir una secuencia de imágenes, muchas veces rotula a los concursantes y pretende orientar la interpretación del televidente.²⁴ A todo esto se debe recordar que la publicidad gráfica del programa en revistas evoca la de una telenovela que presenta a sus protagonistas.

Gran hermano trabaja sobre las mismas articulaciones que la ficción: encadenamiento de escenas en las que se suceden momentos de tensión y desenlace, protagonizados por un conjunto de seres que adquieren el estatuto de personajes.²⁵ Aunque más precisamente deberíamos decir que poseen un doble estatuto: el de concursantes y el de personajes. Pero además de la presencia de una intriga que se despliega ante los ojos del espectador, uno de los componentes que más acercan a *Gran hermano* con la ficción es precisamente su serialidad de telenovela. Desde su textualidad el programa postula el mismo tipo de expectativa que la telenovela, tanto por la sucesión de capítulos y la tensión hacia un desenlace desconocido como por los títulos sobrepuestos que anuncian el próximo bloque o la próxima emisión.

Los conceptos de ficción y de discurso ficcional se delimitan con respecto a alguna noción de realidad. Lo real —de la raíz latina *res*, cosa— se define como lo verdaderamente existente y, por lo tanto, en contraste con lo imaginario y con la apariencia.²⁶ Este aspecto de la definición que asocia a lo real con la autenticidad y a la apariencia con la mentira coloca al discurso realista en relación con

la verdad. Esta complejidad se manifiesta en *Gran hermano* y lo constituye tanto desde el texto como en la recepción.

El programa, desde su textualidad, apela a ser 'espejo de la vida' y así coloca como valor a la fidelidad, a la cosa en sí, a lo real. La 'vida en directo' remite a un componente documental y coloca como medida de valor de los concursantes su autenticidad. Desde el eslogan de presentación y las declaraciones de prensa de sus productores se manifiesta esta identificación del producto con lo real.

Recepción, audiencias e interpretaciones

En la recepción de *Gran hermano* aparecen enunciados que vinculan al programa con la idea de 'experimento social', pero en el calor de los grupos de discusión realizados en la investigación lo que prima es la dilucidación de cuánto hay de producción, de manipulación, en fin, de ficción en el sentido de invención y de dar forma en el sentido de engaño. Los juicios sobre los participantes trabajan el registro de la oposición entre autenticidad y apariencia (actuación): es mejor el participante que se muestra tal como es, que aquel que es percibido como 'actor'. Los enunciados que contienen este tipo de valoraciones pertenecen a un plano de la recepción en el cual el espectador realiza una lectura acorde a la propuesta de género *reality show*.

.....

22 Un primer plano de un gesto acompañado de un susurro casi inaudible configura la definición de Gastón como estratega y a Eleonora como personaje coadyuvante. Me refiero a dos de los concursantes de *Gran hermano 1*. Gastón confiesa su condición bisexual y configura una relación especial con Eleonora a raíz de la cual se realiza una gran parodia de compromiso-boda.

23 Véase Lacalle, Charo, *El espectador televisivo*, Barcelona, Gedisa, 2001, p. 185 y ss. El análisis de Charo Lacalle sobre el *Gran hermano* español distingue los componentes narrativos que al aplicar la semiótica y la teoría del relato estructuralistas pueden reconocerse en el programa. Aquí no abundaremos en esos aspectos.

24 Podemos agregar a todo ello la ficción creada desde adentro de 'la casa'. Los personajes también generan ficciones: recordemos la relación Gastón-Eleonora y la parodia de compromiso-boda.

25 Especialmente evoca aquel tipo de ficciones que se ocupan de un grupo humano anclado en un territorio en el que todos confluyen y donde, en principio, no están claros los protagonismos. Me refiero a productos del estilo de La banda del Golden Rocket, Verano Eterno o Los Machos.

26 Williams, *op. cit.*, pp. 273-274.



En el discurso ficcional las frases no tienen referente, se manifiestan como expresamente ficcionales y el problema de su verdad no tiene sentido.²⁷ La particularidad de *Gran hermano* consiste en que utilizando componentes genéricos de la ficción, apela al mismo tiempo a otra lógica en la que sí es pertinente el problema de la verdad. Esta apelación a dos lógicas diversas genera una ambigüedad en el género que se evidencia en la actividad interpretativa del receptor.

También coexisten diversos planos en la recepción: se realizan lecturas en términos de realidad, de autenticidad y de verdad y, al mismo tiempo, lecturas que remiten a la ficción y también al concurso. Así, en los receptores, en quienes predomina una lectura en términos de 'juego', la autenticidad no constituye un valor tan relevante y en cambio sí lo es la estrategia de juego (Gastón, entonces, es un buen jugador y no 'el villano'). Pero muy fácilmente los receptores pasan de este registro de interpretación al de la ficción. La caracterización de los concursantes por los receptores los constituye en personajes de una trama telenovelesca. Los rasgos son inducidos desde el texto, pero la audiencia (opinando por correo electrónico, por teléfono o en las charlas virtuales) también los define. Las categorías de víctima, malvado, personajes auxiliares (de uno y de otro) forman parte del discurso de los receptores.

Por otra parte —y lo que me parece más interesante aún— el compromiso emocional de los espectadores con los personajes es del mismo tipo que el que se evidencia en su relación con la telenovela. Comparando el estudio de recepción que realicé sobre mujeres espectadoras de telenovela²⁸ con los discursos de los grupos de discusión sobre *Gran hermano 1*, se encuentran enunciados muy similares, vínculos emocionales del mismo tipo: identificación, reconocimiento, relación catártica.

.....

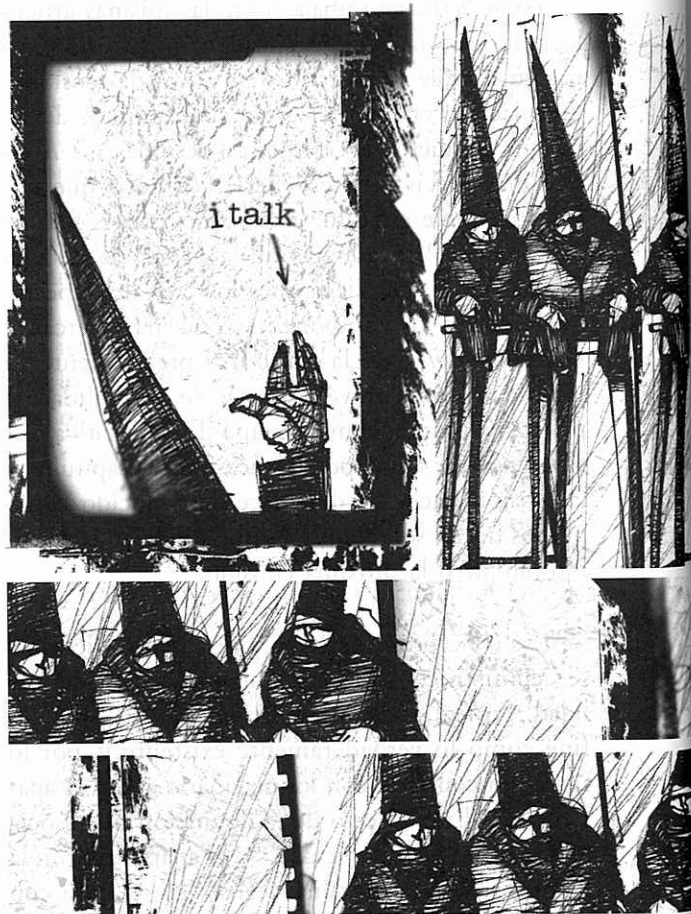
27 Ducrot y Todorov, *op. cit.*, p. 302.

28 Véase Sánchez Vilela, Rosario, *Sueños cotidianos. Telenovela y oralidad*, Montevideo, Taurus, 2000.

29 La espectadora se refiere a la modificación de sus rutinas cotidianas, la suspensión de salidas o encuentros con amigos para no perderse ningún capítulo. Con los dos programas se experimenta lo mismo.

En algunos casos la semejanza se explicita. Así, en uno de los grupos de discusión se dice que se experimenta con *Gran hermano* el mismo tipo de 'enganche' que se vivió con *Muñeca brava*.²⁹

Sin embargo, también se evidencian diferencias con respecto a la recepción de personajes en la ficción y los personajes de *Gran hermano 1*. En uno de los grupos de discusión se dice: "no sabemos cómo son los tipos en realidad". En *Gran hermano* hay una realidad externa a la representación en la que los personajes han vivido y seguirán viviendo. Existen dimensiones de los personajes que quedan fuera de la pantalla y el espectador lo sabe. Por lo tanto, esto lo aleja del discurso ficcional. En cambio, en la ficción conoce plenamente al personaje, y en el caso de que permanezca algún enigma, algún misterio sin resolver, no existe una exterioridad en la que obtener información: el personaje tiene sólo existencia textual.



Programas como *Gran hermano* provocan en la recepción la tensión entre la apelación a competencias textuales correspondientes a géneros cuyo verosímil supone la conformidad con lo real (documental, telenoticiero, etc.), a la vez que activan modos de lectura propios de la ficción.

Esta forma de la tensión ficción-realidad no es producto exclusivamente de la actividad interpretativa del espectador, sino que está en la propia textualidad del programa. Este se autodefine como 'la vida en directo', la realidad desplegada frente al ojo del espectador. El placer de mirar es aquí el de adquirir el poder de ver directamente. El azar que se brinda es el del 'directo' y no la casualidad controlada y exacerbada de la ficción. No obstante, hemos recorrido diferentes rasgos que constituyen una textualidad próxima a la de la ficción seriada.

En el caso de la versión argentina de *Gran hermano* esta dualidad se refuerza con los conductores respectivos del programa especial del sábado, Soledad Silveira, y de El Debate, Alberto Badía. Con Soledad Silveira, 'Solita' para el público rioplatense, se introduce todo el peso de la tradición de la telenovela argentina: ella evoca inevitablemente a la muchachita de *Rolando Rivas Taxista*. Pero además es sensible, proclive a la emoción y promueve las lágrimas. Alberto Badía, en cambio, refiere a una tradición periodística, a la seriedad y contención.

El elemento clave de *Gran hermano* consiste en la ambigüedad que remite a dos lógicas diversas: la de lo real y la de la ficción. Los participantes mostrados en pantalla sufren esta doble apelación y adquieren un doble estatuto de concursantes y personajes. En cuanto concursantes no son más que ellos mismos, hasta ayer parte del público, enclavados en un mundo externo a la pantalla, que una vez integrados al juego deben manejar determinadas reglas y actuar para ganar. La naturaleza del juego sobredimensiona lo real: 'la vida en directo'. En cuanto personajes, van acumulando atributos, protagonizando relaciones y conflictos; son parte de una historia en la que el espectador también hace la trama. Con su conversación incide en la construcción del personaje y en la opinión co-

lectiva que de él se tiene. Con su voto incide en esa 'vida en directo', elimina personajes, potencia o salva a otros, es decir, el espectador moldea, da forma y en ese sentido también produce ficción.

En este doble, o mejor triple estatuto (*reality*, concurso, ficción), deviene en distinto tipo de lecturas en la recepción que muchas veces son conflictivas entre sí.³⁰ Lo conversacional unifica a la vez que da cuenta de esta diversidad. Ésta es otra dimensión de coincidencia entre *Gran hermano* y la recepción de telenovela. Como se ha dicho, se produce el mismo tipo de relación con los personajes en uno y otro caso, se formulan el mismo tipo de enunciados. En ambos casos los personajes funcionan como punto de partida para hablar de otras cosas. Las modalidades de recepción también se ven afectadas por el carácter de hipertexto que adquiere el producto, no sólo por las intertextualidades dentro de lo televisivo, sino por su dimensión multimediática.³¹

¿*Betty la fea* o Viviana Colmenero? La elección de las audiencias entre ficción y realidad no parece ser absoluta. De hecho, la lógica ficcional de la telenovela funciona en la recepción de este tipo de *reality show*. Viviana Colmenero es la ganadora del *Gran hermano 3* argentino que finalizó el 16 de febrero de 2003. Ambas historias, la de Betty y la de Viviana, son de metamorfosis y de ascenso. Betty pasa del cuarto más oculto de la empresa en la que trabaja a ser su presidenta y cara pública; Viviana pasa del anonimato a la exposición pública, de ser la candidata más frecuente a la expulsión a ganar el juego.

Este resultado amerita algunas consideraciones. Es la primera vez que gana una mujer en la versión argentina del programa de J. de Mohl, pero además es también la primera vez que gana el juego un participante con características tan singulares.

.....

30 Vale la pena advertir que en las ediciones posteriores, *Gran hermano 2* y más aún el *3* va creciendo la relevancia del estatus de juego del programa, tanto por lo que se explicita en la pantalla como por la percepción del programa que la audiencia manifiesta.

31 Dichos aspectos relacionados con la recepción no se desarrollaron en el presente artículo. Estos forman parte de una investigación en curso.

Los ganadores anteriores habían respondido al perfil del 'chico común' y 'bueno', sin cualidades especialmente destacables. El concursante 'trasgresor' por excelencia en *Gran hermano 1* (Gastón) llega a la final, pero el público no lo elige. En *Gran hermano 3*, la concursante más vinculada con conductas en principio socialmente rechazadas es la ganadora.

Viviana Colmenero es una morocha, de treinta años, es madre soltera y prostituta. A lo largo de los meses de permanencia en 'la casa' recurrentemente afloraba la idea de que el programa era la oportunidad de cambio para la vida de Viviana (lo decía ella, se hablaba en los debates, en los foros y chats). Como esto sucede en Argentina (aunque, obviamente, sin extremar la comparación), resulta sugerente evocar a Eva Duarte, la mujer que viene de abajo y se transforma en 'santa', símbolo, objeto de emulación de muchas argentinas. Evita, figura fronteriza, ella también, entre la ficción y la realidad. Perón la conoce en enero de 1944 con 24 años, morocha con el pelo hasta los hombros, es actriz de cine y de radioteatro. Para la aristocracia argentina y para los militares es una figura que toleran a regañadientes, porque viene de los sectores populares y es de moralidad dudosa.

Bibliografía

Abelman, Robert, *Reaching a Critical Mass. A Critical Analysis of Television Entertainment*, New Jersey, Cleveland State University, Mahwah, 1998.

Bettetini, Gianfranco, *La conversación audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1996.

Cardoso, Mercedes, *El talk show en su variedad de programas de debate con participación de audiencia. Estudio de debate abierto*, Memoria de Grado, Montevideo, Universidad Católica del Uruguay, 2000.

Dayan, Daniel (comp.), *En busca del público*, Barcelona, Gedisa, 1997.

Ducrot, Oswald y Todorov, Tzvetan, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo Veintiuno, 1985.

Lacalle, Charo, *El espectador televisivo*, Barcelona, Gedisa, 2001.

Livingstone, Sonia y Lunt, Peter, *Talk on Television*, New York, Routledge, 1996.

Livingstone, Sonia y Lunt, Peter, "Un público activo, un telespectador crítico", en Dayan, Daniel (comp.), *En busca del público*, Barcelona, Gedisa, 1997.

Macé, Eric, "La televisión del pobre. La participación del público", en Dayan, Daniel (comp.), *En busca del público*, Barcelona, Gedisa, 1997.

Sánchez Vilela, Rosario, *Sueños cotidianos. Telenovela y oralidad*, Montevideo, Taurus-Ucu, 2000.

Schaeffer, Jean Marie, "Du texte au genre. Notes sur la problematique générique", en Genette, Gerard y otros, *Théorie des genres*, París, Seuil, 1986.

Scott, Gini Graham, *Can we talk? The power and influence of talk shows*, New York, Plenum Press, 1996.

Todorov, Tzvetan, *Los géneros del discurso*, Monte Ávila, Caracas, 1996.

Williams, Raymond, *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2000.

