

Cuerpos a la vista

Una aproximación a los cuerpos significantes de dos programas de entretenimiento televisivo

Lautaro Hernán Pagnutti*

RESUMEN

En este artículo vamos a establecer una relación entre dos programas de entretenimiento argentino. El primero, un clásico, pionero y generador de un mito televisivo y el segundo un programa emitido en el año 2011, caracterizado por la participación de famosos invitados a una mesa giratoria. Los programas en cuestión son *Sábados Circulares* y *Sábado Bus*.

El recorrido del trabajo intentará trazar un cruce entre ambos productos televisivos a fin de indicar no sólo los puntos de encuentro y las diferencias formales e históricas, sino también la posibilidad de un análisis que revise y proponga una caracterización de lo enunciativo sobre los cuerpos significantes.

PALABRAS CLAVE:

Productos televisivos, entretenimiento, enunciación, cuerpos significantes, mostración.

ABSTRACT

In this paper we establish a relation between two Argentine entertainment programs. The first, a classic, pioneering television myth generator and the second a recent news program characterized by the involvement of celebrity guests to a turntable. The programs in question are *Circular Saturdays* and *Saturday Bus*.

The route of the paper will attempt to draw a cross between two television products indicating not only the points of contact and formal and historical differences, but also the possibility of an analysis to review and propose a characterization of what significant limitation on the bodies. For reasons of space we will have a production Reading.

KEY WORDS

Television products, entertainment, enunciation, significant bodies, exposition.

INTRODUCCIÓN

No es de extrañar, en las perspectivas analíticas contemporáneas, que la imagen haya ganado una trascendencia y un nivel de tratamiento acentuado en trabajos de toda índole. Sin embargo, lo que es menos elocuente es que cuerpo e imagen evidencian una fuerte ligazón. Ya Jean-Marie Schaeffer expuso en un trabajo de reciente aparición y destacando una idea seminal de Belting, la fuerza de esta constatación en los siguientes términos: “La hipótesis que me gustaría desarrollar aquí es que la importancia de la tradición de la imagen en nuestra tradición cultural depende del hecho de que es el lugar del pensamiento del cuerpo” (Schaeffer 2012:103). Por su parte, Parodi, pensando lo corporal en el cine, explicita¹:

Así, pensar el estatuto de la representación del cuerpo en el cine implica poner en correspondencia, conectar, los conceptos de *afección*, *expresión*, *intensidad* postulándolos como integrantes de aquella *potencia* capaz de desestabilizar la organización institucional de lo corporal (Parodi 2004: 73; cursiva en el original).

El autor, además, cita a Gilles Deleuze (1987)² en su particular comprensión del fenómeno corporal vinculado al pensamiento. Dice al respecto:

El cuerpo ya no es el obstáculo que separa el pensamiento de sí mismo, lo que éste debe superar para conseguir pensar. Al contrario, es aquello en lo cual el pensamiento se sumerge o debe sumergirse para alcanzar lo impensado, es decir, la vida (Gilles Deleuze en Parodi 2004: 74).

Sin embargo, y dado que los trabajos de referencia aluden a estudios sobre la imagen estética y del universo cinematográfico, deberemos establecer un recorte del campo más preciso que proponga un análisis sobre las problemáticas que plantean lo corporal, como fenómeno de representación y significación en el lenguaje televisivo.

En virtud de esta tarea, seleccionamos dos productos televisivos identificados en géneros de entretenimiento y espectáculo. La finalidad del análisis en este recorte es pensar a los cuerpos de las estrellas televisivas en tanto cuerpos significantes, ostensivos, recursos enunciativos, en fin, que por aspectos vinculados a su carácter *pático*³ e investidos de atributos de sensualidad, empatía o simpatía actúan como productores de sentido y orientan formas – no siempre conscientes – de comprensión de los discursos efectivamente circulantes.

1. Su capítulo *Cuerpo y Cine: Reporte fragmentario sobre extrañas intensidades y mutaciones del orden corporal* es parte del trabajo que Gerardo Yoel compiló en *Pensar el cine: cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*, editado por Manantial en 2004.

2. La cita de Parodi (2004) corresponde al trabajo del francés Gilles Deleuze (1987) *La imagen-tiempo: Estudios sobre el cine II*.

3. Lo pático, en relación a su uso conceptual, refiere a nociones no siempre sencillas de precisar. Vinculado con las afecciones corporales en medicina, tiene sin embargo, en la reflexión estética, la atribución de un sentimiento y de una emoción fuerte, que puede plasmarse en la obra artística. De allí las adjetivaciones de patético, en relación a un pasional desenfreno o a una afección del alma que se percibe en el cuerpo. En desarrollos semióticos posteriores, el término pático remite a lo corporal afectivo, en tanto índice de la actuación de un cuerpo que significa. Así lo expresa Graciela Varela en un trabajo que tomamos como referencia *Cuerpos y espacios de lo cotidiano en la no ficción televisiva*. En el programa explícito de ese trabajo, dice: “Nos interesa describir algunas de las operaciones modales páticas presentes en los programas televisivos no ficcionales” (1-2) Varela, Graciela (2009) *Revista Figuras* N°6.

DESCRIPCIÓN BÁSICA DE LOS PROGRAMAS

El cuerpo material

Sábados Circulares de Pipo Mancera fue un programa pionero nacido en la década de los '60. Se transmitió desde 1962 hasta 1974 por Canal 13 de la capital federal, con emisiones de seis horas promedio por programa. Su impronta signó la historia de la televisión argentina por varias razones: instaló el concepto de programa ómnibus⁴, presentó a la sociedad argentina a músicos, actores y deportistas que luego devendrían estrellas nacionales e internacionales, innovó en el formato que él había creado y lo llevó hasta su máxima expresión⁵.

Sábado Bus fue un programa de entretenimientos y variedades que se emitía de 21 a 23 con la conducción de Nicolás Repetto. Se reconocen dos períodos de emisión para este programa. El primero entre 1999 a 2001 y el segundo – cuerpo material de este trabajo –, en el transcurso del año 2011. Transmitido por la señal televisiva Telefé, consistía en hacer participar en distintas secciones a una serie de invitados estrellas situados en una mesa giratoria.

La fórmula de *Sábado Bus* se sostenía en la figura del conductor-anfitrión – también estrella – que en horario *prime time* interactuaba entre intimista, distendido y humorista con los invitados de esa velada. El programa en vivo permitía un juego de producciones previas que constituían los segmentos sorpresa. Cada emisión semanal llevaba a cabo un gran despliegue de recursos tecnológicos y contaba, de acuerdo al género, con coreografías, competencias entre las figuras, premios y shows musicales en vivo⁶. Las *performance* de algunos invitados que combinaban producciones del lenguaje televisivo y la publicidad, como *portfolio*, *back stage* y *books*, conformaron el sello 'distintivo' y la apuesta del programa. Era también significativa la continuidad entre el grabado y el directo.

DIFERENCIAS ENTRE PRODUCTOS TELEVISIVOS

Sábados Circulares: carácter seminal e invención

Este programa comporta la presencia no sólo de un conductor dispuesto integralmente

4. El término "ómnibus" es por lo menos problemático y por demás ambiguo; refiere a una categoría difusa – y no sustentada académicamente – de la jerga televisiva y se aplica a programas de variedades, musicales, show, espectáculos y entretenimiento. De forma silvestre, comentaristas radiales y articulistas aluden a su larga duración, en contraposición al género de micro radial y televisivo, otros a la figura contenedora o por el hecho de poder "subirse" y "bajarse" en cualquier momento sin que se afecte su continuidad. El programa de Repetto si bien incluye el participio bus, se ubicaría más en un programa de espectáculos y variedades, ya que al ser su formato más breve, su ritmo es comprimido y más rápido. De acuerdo a otras clasificaciones se trataría de un magazine o contenedor (hibridez de géneros en un sobre género) o late night que destaca su horario de emisión y las particularidades temáticas que de ello se derivan.

5. Entre los principales rasgos a destacar, *Sábados Circulares* incorporó el uso de cámaras sorpresas, las primeras transmisiones por satélite y un importante despliegue técnico y logístico en función de materializar resonantes entrevistas. Entre sus proezas innovadoras, Pipo Mancera llegó a internarse en un hospital por varios días y en otra ocasión se arrojó con un auto por el Río de La Plata, a fin de emular a Harry Houdini.

6. François Jost (1997) realiza una interesante clasificación de géneros entre los que enumera los lúdicos, los informativos y los ficticios. Crea así la noción de feintise en la que destaca los atributos lúdicos y ficcionales. Dice al respecto: «Si se considera con K. Hamburger que la diferencia entre ficción y realidad está menos dentro del objeto del enunciado que dentro del sujeto de la enunciación, se distinguen tres tipos de enunciados: el enunciado anclado en un Yo- Origen real, el enunciado de ficción anclado en un Yo- Origen ficticio y el enunciado fingido, enunciado en primera persona pero en el que se vuelve indecible la distinción entre invención y testimonio. (Jost 1997: 13)

en escena, sino también de un periodista nato en un formato televisivo que debía inventar tanto sus rasgos programáticos y de estructura a la vez que inaugurar un vínculo singular y novedoso de cara a las incipientes audiencias de la época. Por eso *Sábados Circulares* ganó protagonismo en un momento histórico necesitado y ávido de información.

De acuerdo a los postulados clásicos de Eco (1986), el programa ómnibus de referencia se podría inscribir en la llamada Paleo TV. Una enumeración esquemática arrojaría nociones tales como ‘ventana abierta al mundo’, audiencias pasivas, programas con tópicos pedagógicos y presencia de una rígida moralidad percibida como respeto a los espectadores. A su vez, debía configurarse a partir de criterios informativos, culturales y de difusión abierta a un mundo novedoso, aún por descubrir, y hasta se perfilaban ciertos guiños ‘paternalistas’, vehiculizados mediante un conductor versátil y elocuente. La fórmula irreverente que le imprimió el llamado ‘Señor Televisión’ y la capacidad y olfato periodístico para descubrir a potenciales figuras, hizo de *Sábados Circulares* un clásico que perduró en escena por más de una década.

Sábado Bus: confirmación de fórmulas

Este programa, en cambio, se sitúa más allá de la Neo TV⁷, en las márgenes, aún por develar, de lo que comienza a perfilarse bajo el concepto de hipertelevisión⁸. Este último se caracterizaría, de acuerdo a Scolari por la convergencia y convivencia de medios tradicionales con nuevos medios y dispositivos interactivos “Esta experiencia de fruición hipertextual ha construido un tipo de lector acostumbrado a la interactividad y las redes, un usuario experto en textualidades fragmentadas con gran capacidad de adaptación a nuevos entornos de interacción” (2008).

Sábado Bus, incluía en su oferta del tipo *entertainment* una innumerable cantidad de componentes retóricos, entre los que contaban la animación del logo y zócalos gráficos, sobrepuestos dinámicos en pantalla, cortinillas musicales y efectos sonoros, entre otros tantos recursos de audio, gráficos y de animación. Esta condensación de elementos a la que referíamos, más allá de sus fines lógicos de consumir una estética de espectacularidad, recreaba escenográficamente la extensión de un foro ampliado. La alusión al foro ampliado se comprende tanto en su configuración espacial y simbólica en el programa, como por sus resonancias extra mediáticas. Hablamos de las réplicas y resonancias que tienen su espacio de aparición en revistas, *blogs*, sitios web y redes sociales, entre otros ámbitos de legitimación. Cada emisión movilizaba así, una infinidad de recursos de post producción y parafernalia tecnológica en sintonía con la estrella anfitriona que hacía las veces de moderador y regulador del flujo de intercambios.

Con soltura, en un clima aparentemente relajado y confortable, Nicolás Repetto

7. Para este concepto, además de Eco (1986), véase Casetti y Odin (1990), Grandi (1994), Verón (2001).

8. Cabe destacar que para este trabajo, y en función de atribuirle rasgos de la llamada “hipertelevisión” al tópico comentado, tomamos en referencia el período de emisión 2011 de *Sábado Bus*. Resaltamos asimismo el carácter provisional y transicional de esta indicación para el período considerado. En este sentido, existen elementos retóricos y configurativos de relieve para situarlo en la llamada “hipertelevisión”, noción en desarrollo conceptual, a la que alude Carlos Scolari. Sin embargo, aún se mantienen una serie de indicadores de los que autores como Eco, Odin y Casetti sitúan como propios de la neotelevisión. Entre estos últimos, “hipervisibilidad, voluntad de mostrarlo todo para generar autenticidad, personajes convertidos en actores, espectacularización”. Al margen de lo esquemática de esta notación sirve a los efectos de presentar un cuadro de diferencias entre ambos momentos del escenario televisivo orientado al género espectáculo.

consumaba un rol escénico y de anfitrión amigable, que se identificaba fácilmente en las audiencias populares y medias, desde una presencia mediática con claros antecedentes en la trayectoria televisiva del conductor.

La mesa giratoria, que de alguna manera evoca a la distancia los *triclinios* de las cortes romanas acomodadas, disponía a las estrellas de cara a las presentaciones o, más bien, en su papel de interlocutores, mientras el público en estudio – a su vez participante tácito y por momentos presente con sus aplausos, bailes, y fugaces intervenciones – se conmovía y participaba con expresiones de aliento, fogueando la dinámica del show y permitiendo de alguna forma, el juego de las cámaras en el despliegue escénico.

Antes de continuar esta línea, sería interesante introducir un planteo que Verón apunta en *Interfaces*. El autor reconoce dos tipos de períodos que configuran dos tipos de sociedades a partir del carácter de sus medios. Sociedades mediáticas en la era industrial donde “se implantan tecnologías de comunicación en la trama social» (Verón 1992: 124) y –en las que el programa *Sábados Circulares* entraría en sentido estricto– y sociedades mediatizadas, donde claramente se situaría el programa de *Sábado Bus*. A propósito, en su artículo, el semiólogo indica que “... las prácticas sociales (las modalidades de funcionamiento institucional, los mecanismos de toma de decisión, los hábitos de consumo, los comportamientos más o menos ritualizados, etc.) se transforman por el hecho de que hay medios» (Verón 1992: 124).

De esta forma, los programas de entretenimiento, del tipo *feintise*, los que juegan con la ficción y el universo lúdico comportan consumos culturales que las audiencias y los públicos disfrutaban con fruición y mucho de ese placer tiene un anclaje en las modalidades corporales de interpelación en la que los cuerpos de los presentadores y de los invitados actúan no sólo como soporte de las miradas, sino como orientadores del espacio escénico.

SALVANDO DISTANCIAS

De Sábado a Sábado

Al considerar las líneas de contacto, entre los objetos planteados, podemos mencionar algunos rasgos temáticos e indicadores del género entretenimiento: las luminarias del mundo del espectáculo, las actuaciones y rutinas en vivo de artistas y músicos de variedades, los tópicos de uso común con el tono ameno de tertulia aplicado a las biografías y trayectorias, el día de emisión con su promesa de distensión y ocio permitido y las entrevistas a los famosos que, en el caso de *Sábados Circulares*, forjarían en ese acto televisivo fundacional sus armas de éxitos futuros mientras que en *Sábado Bus* marcan, más bien, una consagración legitimada de permanencia mediática.

A la hora de visualizar las diferencias, *Sábados Circulares* establecía, en tanto rasgo enunciativo, un tono paternalista, sostenido y evidenciado en la figura de un conductor ‘multiuso’, capaz de realizar tanto proezas alocadas como entrevistas de carácter casi prope-déutico – amén de su impronta histriónica y su clara centralidad como sujeto que da lugar a otros actores intervinientes.

Un claro ejemplo fue entrevistar – a distancia, mediante un cronista – en el año 1969 a un ingeniero argentino que participó en la creación de las Twin Tower para que instruyera a la audiencia sobre la maravilla arquitectónica del momento o sacar a un joven y no consagrado Rafael de la cama, ‘en vivo’, para una entrevista que pasaba revista a la vida del naciente ídolo, entre profesional e intimista.

Sábado Bus, por su parte, se encargaría de mostrar el mundo desde una perspectiva, por un lado, netamente televisiva y, por otra, orientada a espectadores que consumen contenidos similares en otros medios y dispositivos.

Por ejemplo, en la sección *Bellezas Internacionales*, estilizadas y pulposas modelos argentinas realizaban un mini *tour* por distintas regiones culturales del mundo como excusa para rematar con previsible *strip tease* que luego serían replicados como contenidos del sitio Web del programa.

María Elena Bitonte⁹ arroja alguna luz, que podemos encauzar en esta propuesta, sobre la diferencia de intenciones y estrategias entre ambos programas de entretenimiento:

En términos de Peirce se diría que estas nuevas modalidades tienen como correlato la activación de efectos predominantemente afectivos (sensaciones) y la desactivación de efectos pragmáticos (en términos de intervención social) y sobre todo de efectos cognitivos (Bitonte 2003: 11).

Allí donde Pipo Mancera proponía una mirada al mundo, la ventana que mostraba, casi pedagogizante, a la que aludía Eco, en *Sábado Bus* se abría, vía un contenido del mundo exterior a transitar, una excusa para el deleite de los sentidos que no tenía ninguna intencionalidad manifiesta de estimular efectos cognitivos, al margen de que cualquier contenido contenga una dimensión performativa, declarada o no declarada. Sin embargo, en la apuesta del programa reciente, cualquiera fuera el escenario, la modelo de turno debía exponer sus virtudes recortadas contra el paisaje exótico, desplazando cualquier posibilidad de que los itinerarios turísticos y culturales pudieran tomar algún tipo de relieve informativo y cognoscitivo.

Llegados a este punto y en vista de haber ingresado al territorio de lo enunciativo, es hora de someter a exposición algunos aspectos teóricos del término.

A PROPÓSITO DE LA ENUNCIACIÓN

Cuerpos de aquí y de allá

Para introducirnos en este itinerario vamos a establecer, en primera instancia, la mirada clásica de Emile Benveniste (1985). En su mentado trabajo comenta: "La enunciación es el poner en funcionamiento la lengua por un acto individual de utilización" (Benveniste 1985: 83). De esta forma se establece el carácter indicial y subjetivo del lenguaje y se identifican "...los caracteres formales de la enunciación a partir de la manifestación individual que actualiza" (Benveniste 1985: 84).

En esta línea ubicará la serie de los llamados *shifter*, deícticos y modalizadores de tiempo, lugar y de persona (donde se aprecian las tres coordenadas del acontecimiento de la enunciación: personal, temporal y espacial organizadas alrededor del 'yo', 'aquí', 'ahora') en tanto "formas específicas cuya función es poner al locutor en relación constante y necesaria con su enunciación" (Benveniste 1985: 85). La enunciación, daría cuenta de esta forma de "el acto mismo de producir un enunciado" (Benveniste 1985: 83), comprendiendo a este último como el producto donde se puede ubicar la huella de aquella.

El problema, al pensar el concepto por fuera del análisis del lenguaje textual, es constatar su pertinencia y utilidad a la hora de indagar algún carácter enunciativo en el lenguaje audiovisual y, específicamente, televisivo, habida cuenta que no se puede establecer una extrapolación directa y unívoca entre ambos órdenes discursivos. Algunos autores (Aumont

9. "Ver o no ver: La mirada sobre la televisión" En este interesante artículo, publicado por una editorial de la Universidad Federal de Bahía (Brasil), encontramos importantes referencias acerca de la forma en que la noción de 'contacto' va superando a la canónica de 'visión' en las formas de recepción televisiva.

1999, Alessandria 1996, Filinich 2001, Jost 2001) indagan en la enunciación de la imagen, pero generalmente analizan las categorías de enunciador-enunciario y observador en los films cinematográficos a fin de complejizar una articulación a partir de los diversos 'puntos de vista' que instauran marcas en la enunciación.

Sin embargo, podemos aproximarnos a las cuestiones que hacen al dispositivo televisivo y al discurso social que encarna y propone. Con Oscar Steimberg decimos que por enunciación "se define al efecto de sentido de los procesos de semiotización por los que en un texto se construye una situación comunicacional, a través de dispositivos que podrán o no ser de carácter lingüístico" (Steimberg 1993: 44).

Para profundizar el análisis en esta línea, vamos a tomar en consideración el trabajo de Graciela Varela que centra su atención en la enunciación televisiva y sobre todo en la función *pática* de los cuerpos, en tanto que cuerpos significantes. Y es justamente, en aras de esta observación, que el componente seducción se despliega como operador del sentido.

En *Enunciación televisiva y cuerpos de la seducción*, Graciela Varela señala:

Procuramos avanzar en la caracterización de los cuerpos mediatizados (soporte de operaciones significantes) que realizan sus evoluciones frente a la pantalla, según un guión de la seducción, configurada sobre la tópica del juego (erótico), el esteticismo, la artísticidad y las emociones (Varela 2010: 3).

A la luz de este aporte, intentaremos una lectura de los programas observados a partir de sus caracteres enunciativos y en función de los cuerpos de los presentadores, las estrellas televisivas y otros cuerpos que aparecen en las pantallas, conjugando en sus apariciones los indicadores que precisa Varela.

En *Sábados Circulares* vemos así a un conductor que centraliza la mirada, actualizando el eje O-O que Verón (1983) signaba como propio del espacio televisivo, por el hecho de mirar a la cámara e instalar una relación entre un yo y un tu posible, clave en la veridicción de los discursos noticiosos y en otros de no ficción. En cuanto a estrategias de carácter enunciativo, el enunciador Pipo Mancera, establecía con sus enunciatarios fórmulas de complicidad con los invitados de cara al público presente o mediado por el lente de la cámara.

Sin embargo, el tono y la impronta de Pipo Mancera no sugieren justamente la mostración de un cuerpo de la seducción frente a cámara – por lo menos no la que hoy podría identificarse en términos de impronta seductora – aunque sí la atracción de la galantería, del hombre informado y de mundo, del conocedor cómplice y contenedor y hasta la versatilidad de un cuerpo en ocasiones desfachatado e inquieto, innovador con respecto a la formalidad y la rectitud de otros conductores masivos de la época. Esta gestualidad y uso del espacio, dominio que la disciplina proxémica acentúa en tanto competencia comunicativa, es clave para entender la complicidad y empatía del anunciador en el juego con su público, sobre todo considerando que los cuerpos de los espectadores mantenían una postura más bien estática, indicada como la formal y adecuada para participar de un programa televisivo en el que tenían el privilegio de 'estar presentes'. El conductor estrella ostentaba, entonces, el lugar del que puede desplazarse en el espacio con derecho propio y con 'simpática autoridad' y, por ello transmite complicidad, alegría y un tono distendido al público 'inmediato' y al que participaba con fruición desde sus hogares.

Otro rasgo que en el programa *Sábados Circulares* se destacaba con elocuencia era el tono del anunciador, todavía cercano al fenómeno radial en auge, aquel que acompañaba al conductor a la hora de leer los avisos, y que podría ubicarse en las modalidades asertivas veristas – "una suerte de promesa de veridicción" (2007: 3), al decir de Varela – que analiza Verón, en el caso de los noticieros televisivos.

Pero volviendo al tema de la enunciación a partir de los cuerpos, Fontanille (2001), citado en Varela expresa:

La enunciación es un proceso que no se constituye alrededor de un mero 'yo lingüístico', sino que se configura, en y por el discurso, en un 'yo sensible', afectado, fuertemente anclado en un cuerpo, sede de la mira y la captación, a partir de las cuales se representa nuestra experiencia del espacio y del tiempo (Varela y Steinberg 2007: 3).

Mancera, recorre el estudio, apunta con el dedo índice al público, un medio giro tomado por la cámara da cuenta de un cambio de opinión, canta, guiña un ojo, hace el consabido 'ok' entre innumerables gestos de su repertorio escénico que podría encuadrarse en la noción de *artisticidad*. El conductor se muestra espontáneo, dinámico, ajeno a un protocolo forzado de formalidad, es dueño del estudio, 'al parecer', sin afectación, sin histrionismo, pero sabedor de sus efectos sobre la audiencia presente en el estudio y tras la televisión.

Al observar el programa actual podemos establecer varias modalidades enunciativas que sitúan el lugar del conector de momentos de fruición. *Repetto* oficia como una especie de link que habilita las entradas, las permanencias de los señalados frente a pantalla y el juego de los cuerpos, aparentemente espontáneos, en el plateau. Guiños, complicidades, experiencias compartidas, biografías que regodeaban en los éxitos, señalamientos kinésicos, dan cuenta de un repertorio de estrategias discursivas destinadas a constituir un territorio empático que a través de cierta informalidad en los protocolos de vinculación, deja en claro cuál es el núcleo desde el que se configura el espacio mediático. Es pertinente dar cuenta en esta instancia de lo que Verón (1987)¹⁰, señala:

El nivel de funcionamiento indicial es una red compleja de reenvíos sometida a la regla metonímica de la contigüidad; parte/ todo; aproximación/ alejamiento; dentro/ fuera; delante/ detrás; centro/ periferia; etcétera. El pivote de este funcionamiento, que llamaré la capa metonímica de producción de sentido, es el cuerpo significante. El cuerpo es el operador fundamental de esta tipología del contacto (Verón 1987: 141).

Los caracteres deícticos codificados visualmente, operarán para construir un espacio donde a cada participante se le asigna un lugar. Claro está, el lugar privilegiado en el plateau, la iluminación preferencial y el juego de las cámaras que recorre los cuerpos a partir del cuerpo eje, invita al recorrido de la mirada habilitante del conductor. En *Sábados Circulares*, la fórmula era aún más expresa. El conductor centralizaba claramente el espacio escénico. Era el 'Señor Televisión' y sobre esa premisa giraba la convocatoria a la expectación de las audiencias que se exponían a maratónicas jornadas para disfrutar de una forma de conocer el mundo mediada y construida a partir de su mirada, por la 'desfachatez' de su gestualidad y por la dinámica corporal que organizaba, en tanto presentador, el extenso repertorio de contenidos del programa.

Por su parte, *Repetto* – y su producción – prefieren el simulacro de la horizontalidad. Claro está; horizontalidad de elegidos en una especie de aristocracia mediática. Todos los invitados, incluso él mismo, participan de una mesa giratoria. Como es notorio, la esfera tiende al borramiento de una jerarquía entre pares¹¹. Sin embargo, la centralidad que escenifica las distancias (tanto es-

10. Se recomienda la lectura del trabajo de Verón (1987) "El cuerpo reencontrado" En *La semiosis social*. Fragmento de una teoría de la discursividad (141-150). Barcelona: Gedisa.

11. Es interesante consultar a propósito de este aspecto, la metáfora borgeana sobre la esfera que toma del principio de Pascal. La figura aludida condensaría un espacio donde todos los puntos son equidistantes en relación al centro, connotando principios de horizontalidad e igualdad. En esta construcción Dios, entidad inteligible

paciales como afectivas y simbólicas) se manifestará a partir de varios recursos donde el cuerpo del conductor es clave.

Un claro ejemplo puede verificarse en la sección de la *Muñeca Bus; luego de la performance erótica grabada*. Repetto invitará a un acompañante varón para escoltar hacia la mesa a la *femme fatale de la noche que personifica a una robótica y sensual muñeca, esta vez en vivo*¹². Las cámaras siguen al aludido y al anfitrión por el estudio y hacia la caja gigante que contiene a la modelo. Al llegar, Repetto cederá el honor al invitado con un movimiento de la mano que parece decir ‘Vaya usted’, amén de explicitarlo con una mención, para que el elegido desate a la muñeca y la extraiga de la caja. *‘A ver una vueltita, ahí’ dice Nicolás Repetto subiendo a la figura al centro de la mesa para que la modelo sea exhibida ante los invitados que con sus miradas en elevación refuerzan el sentido de exposición de un cuerpo diciente.*

Varela comenta en su trabajo¹³:

En la descripción de la enunciación televisiva de la no ficción y de las *feintises*, considero central, focalizar el dispositivo de los cuerpos mediatizados, sus operaciones modales de carácter no verbal, y asimismo las operaciones de puesta en imágenes sobre los cuerpos que suponen una inflexión indicial (Varela 2010: 2).

Un aspecto final para destacar en el caso del programa *Sábado Bus* es la enfática apuesta a la sensualidad y la seducción. No sólo por la evidencia literal de sus secciones (*Macho Bus – Muñeca Bus – Bellezas Internacionales – Portfolios*) sino también, por la fuerza ostensiva de los cuerpos en ‘actitud’ sensual de los participantes en vivo. Más allá de las capacidades, trayectorias o rasgos mediáticos por los que se designen como ‘figuras’, existe en el programa una promesa de sensualidad permanente – si bien moderada – en la que los invitados deberán materializar con su *glamour*, *magia* y *sex appeal*, el mandato y la promesa destinada a las audiencias.

El contexto de espectacularidad asociado a la fiesta, la noche, el comentario banal y picaresco, entre otros tópicos, se enmarca en un escenario donde los brillos, las coreografías de bellas y sensuales bailarinas y azafatas del bus y el tono sugestivo del conductor, prefijan un espacio donde los cuerpos despojados de inhibiciones deberán jugar el juego que propone el programa. De esta forma se entiende y se avala la permanente mostración, los desplazamientos, el juego de las miradas, los movimientos que dejan ver. Tomando una vez más el trabajo de la especialista de referencia¹⁴, destacamos que:

Los cuerpos de presentadores, conductores y entrevistados establecen entre sí o hacia el público relaciones corporales moduladas por la lógica del agrandar/ gustar/ seducir, reproduciendo la estereotipia comportamental que imponen las relaciones interpersonales de carácter público y no formal (Varela 2010: 4).

y poética, responde a la forma de esfera. La forma “esferoide” es recuperada por Borges a partir de referencias canónicas como las de Jenófanes de Colofón, Platón en El Timeo o Empédocles, entre otros clásicos. Salvando las distancias, la mesa redonda del programa *Sábado Bus* “ofrece” esta promesa de igualdad entre selectos participantes. Borges, J. L. (1952) “La esfera de Pascal” En *Otras disquisiciones*”

12. Por claras cuestiones de espacio no podremos desarrollar en este trabajo la pertinente perspectiva de Mario Carlón (2004) que ubica en la toma directa la especificidad del dispositivo televisivo.

13. Varela: Op. Cit.

14. 25 Varela: Op. Cit.

PALABRAS FINALES

A los fines de concluir este breve trabajo, vamos a relevar como una pertinente clave de lectura, no siempre tenida en cuenta para analizar programas *magazine y de entretenimientos y espectáculos; la referencia a los cuerpos de los protagonistas. Estos se comportarían como cuerpos significantes que actúan marcando las temporalidades y espacios discursivos, en tanto ofician como soportes de modalidades enunciativas que no siempre se condicen con sus expresiones verbales.*

Tales modalidades no se expresarían justamente en el look y apariencia estética – aunque no desdeñamos la influencia de estos componentes retóricos para enfatizar lo ostensivo –, sino justamente, por su calidad ostensiva, su decir “aquí estamos” y “esto podemos decir”, a partir de sus cuerpos.

Como destaca Varela en otro de sus trabajos sobre la dimensión significativa de los cuerpos:

El cuerpo significativo es la manifestación de una individualidad que exhibe la emergencia (y en ciertos casos la represión) de sus muestras de emoción: risa, llanto, ira, alegría, temor. Manos y rostro, y heixis corporal serán trabajados por operaciones figurales de énfasis o de silencio, que anclarán los valores de autenticidad y veracidad de lo enunciado verbalmente (Varela 2010: 3)¹⁵.

La problemática así expuesta haría lugar a su continuidad en estudios de reconocimiento. De esta forma, se podría analizar cómo las audiencias reciben/recibieron las distintas emisiones de estos dos programas de entretenimiento y evaluar en sus miradas cómo se ven interpelados en relación a los cuerpos dicentes que se muestran ostensiblemente en pantalla.

15. Varela, G. (2009) *Cuerpos y espacios de lo cotidiano en la no ficción televisiva*.

BIBLIOGRAFÍA

- Arfuch, Leonor y Devalle, Verónica (Comps.) (2009). *Visualidades sin fin*. Imagen y diseño en la sociedad global. Buenos Aires: Prometeo.
- Agenot, Marc (2012). *El discurso Social*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bitonte, María Elena (2003). "Ver o no ver: La mirada sobre la televisión". En *Contemporanea, Revista de Comunicação e Cultura /Journal of Communication and Culture*, vol. 1, número 1, Universidad Federal da Bahia (UFBA) Disponible en: <http://www.poscom.ufba.br> . Consultado en diciembre de 2012.
- Bitonte, María Elena y Grigüelo, Liliana (2011). "De la enunciación lingüística a la comprensión del lenguaje audiovisual: Una punta sobre enunciación". Material de Cátedra de Semiótica de los Medios II. Ciencias de la Educación. Facultad de Ciencias Sociales. UBA. Bs. As. Disponible en: <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/delcoto/publicaciones.php#bitonte>. Consultado el 16 de junio de 2013.
- Carlón, Mario (2004). *Sobre lo televisivo: Dispositivos, discursos y sujetos*. Buenos Aires: La Crujía.
- Casetti, Francesco y Odin, Roger (1990). "De la paleo a la neo-Tv". En *Communications* N° 51, «Televisions/ Mutations», Paris.
- del Coto, M. R y Varela, G (Eds.) (2012). *Ficción y no ficción en los medios: indagación semiótica sobre sus mixturas*. Buenos Aires: La Crujía.
- Eco, Umberto (1983). "TV: la transparencia perdida". En: *La estrategia de la ilusión*. (200-223) Barcelona: Lumen.
- González Requena, Jesús (1995). *El discurso Televisivo: Espectáculo de la postmodernidad*. Madrid: Cátedra.
- Igarzábal, Belén (2008). "Televisión, Audiencias y Subjetividades". Clase 14. Diploma Superior de Educación, Imágenes y medios. Cohorte 6. FLACSO ARGENTINA.
- Jalfin, Sonia (2008). "La Televisión cultural no es un oximoron". Clase 18. Diploma Superior de Educación, Imágenes y medios. Cohorte 6. FLACSO ARGENTINA.
- Lopreto, Gladys (2001). "Enunciación-enunciado". Documento de Cátedra Lingüística. FPyCS, UNLP, La Plata. En: www.archivo-semiotica.com.ar/ENUNICACION.html. Consultado en octubre de 2013.
- Parodi, Ricardo (2004). "Cuerpo y Cine: Reporte fragmentario sobre extrañas intensidades y mutaciones del orden corporal". En: *Pensar el cine: cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*, Gerardo Yoel (comp.) (73-100) Buenos Aires: Manantial.
- Quevedo, Luis A. (2010). "Medios, tecnología y socialización". Clase N° 3. Diploma Superior de Educación, Imágenes y medios. Cohorte 6. FLACSO ARGENTINA.
- Quevedo, Luis A. y Verón, Eliseo (2009). "Cultura audiovisual, medios y televisión". Conversación entre Eliseo Verón y Luis Alberto Quevedo. Clase 12. Diploma Superior de Educación, Imágenes y medios. Cohorte 6. FLACSO ARGENTINA.
- Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Riegner, Marina (1992). "Televisión Un Discurso Autorreferencial". En *Revista de la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social. Diálogos de la Comunicación*. Diálogos de la primera época N° 33 Disponible en: http://www.dialogosfelafacs.net/dialogos_epoca/pdf/33-02MarinaRiegner.pdf Consultado en agosto de 2013.
- Saintout, Florencia y Ferrante, Natalia (2006). "Los estudios de Recepción en Argentina Hoy: Rupturas, continuidades y nuevos objetos". En *Revista de la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social. Diálogos de la Comunicación*. Diálogos de la primera época N° 73. Disponible en: <http://www.dialogosfelafacs.net/revista/upload/primepoca/pdf/73-02SaintoutFerrante.pdf>. Consultado el 14 de octubre de 2013.
- Schaeffer, J. M (2012). *Arte, objetos, ficción, cuerpos. Cuatro ensayos sobre estética*. Buenos Aires: Biblos.
- Scolari, Carlos (2008). "Hacia la hipertelevisión. Los primeros síntomas de una nueva configuración del dispositivo televisivo". En *Grup de Recerca d'Interaccions Digitals (GRID) Universitat de Vic. Revista Académica de la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social*. Disponible en: dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2694422.pdf. Consultado en noviembre de 2011.
- Steimberg, Oscar (1993). "Proposiciones sobre el género". En *Semiótica de los medios masivos*. (39 a 84). Buenos

Aires: Atuel.

- Varela, Mirta (2010). *La dinámica del cambio en los medios. El miraba televisión, you tube*. Clase 18. Superior de Educación, Imágenes y medios. Cohorte 6. FLACSO ARGENTINA.
- Varela, Graciela Beatriz (2010). *Enunciación televisiva y cuerpos de la seducción*. Ponencia para el VIII Congreso Nacional y III Internacional de la Asociación Argentina de Semiótica Cartografía de investigaciones semióticas, Posadas, Misiones, el 6 de octubre de 2010.
- _____ (2009). *“Cuerpos y espacios de lo cotidiano en la no ficción televisiva”*. En Revista Figuras: Teoría y crítica de artes. N° 6 Estéticas de la vida cotidiana.
- Varela, B y Steinberg, L (2007). *“Recorridos autenticantes de los cuerpos en programas periodísticos. Algunas operaciones de La liga y Argentinos por su nombre”*. Trabajo presentado en el II Congreso Internacional y VII Congreso Nacional de la Asociación Argentina de Semiótica. Realizado en la ciudad de Rosario en noviembre de 2007.
- Verón, Eliseo (1983). *“Está ahí, lo veo, me habla”*. Revista Comunicativa N° 38, Enonciation et cinéma, Seuil, París. Traducción realizada por María Rosa del Coto.
- _____ (1987). *La semiosis social: Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.
- _____ (1987). *“El cuerpo reencontrado”*. En *La Semiosis Social: Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.
- _____ (1992). *“Interfaces: Sobre la democracia audiovisual avanzada”*. En *El nuevo espacio público*. Barcelona: Gedisa.