

# **LENTE, ECÓGRAFO, MAPA.**

## **MIRADAS Y OBJETOS EN JUICIOS DE GUSTO SOBRE FICCIONES DE TV.**

**Por: Gastón Cingolani**

*Docente e Investigador - Facultad de Periodismo y Comunicación Social - Universidad Nacional de La Plata. Tesista Maestría en Diseño de Estrategias de Comunicación Fac. de Ciencia Política y RR.II. - Universidad Nacional de Rosario)*

[gastonc@netverk.com.ar](mailto:gastonc@netverk.com.ar)

### **Pretextos.**

1. En este texto nos proponemos simplemente exponer algunos resultados de una investigación empírica acerca de los *objetos* constituidos en los juicios de gusto de televidentes que opinan sobre ficción televisiva. Desde hace algunos años estamos trabajando en el estudio del *gusto de los consumidores de medios*. Esto nos llevó más veces a lugares imposibles que a regiones exuberantes. Comenzamos por el análisis del gusto en las *condiciones de reconocimiento* de *Crónica TV* y *Todo Noticias*,<sup>1</sup> estudiando los juicios que parten de clasificar a estos canales de noticias en *sensacionalista* y *serio* respectivamente. En la misma línea, el presente trabajo surge de una investigación de los juicios de gusto sobre *ficciones televisivas*, para lo cual analizamos discursos de televidentes producidos en entrevistas individuales.<sup>2</sup> Los resultados que expondremos son sólo un fragmento del análisis sobre los *juicios de gusto* de los televidentes.

2. Analizamos lo que llamamos *juicios de gusto* en tanto objetos discursivos. Esta decisión no se funda en la suposición de que estos *traduzcan* o *expresen* algo que está *en otra parte* (v.g., el gusto), sino en que, según nuestra hipótesis, es en la propia inter-discursividad que el gusto tiene su existencia.

Los juicios de gusto no son entidades pre-analíticas, es decir, ni su definición ni su constitución en objeto-de-estudio tienen existencia "previa" al análisis ensayado (vale decir, los juicios de gusto no son "cosas" que circulen como tales en la sociedad). Por lo tanto, partimos de una definición operativa que concibe a los juicios como la puesta en discurso de *sujetos que evalúan objetos*.<sup>3</sup> Esta definición, hartamente simple en su forma, sin embargo implica varias etapas de trabajo, a saber: un estudio sobre la constitución de los *sujetos* en los discursos analizados; el análisis de los criterios que se articulan al juzgar; y, por supuesto, la caracterización analítica de los *objetos* constituidos en los propios juicios. De estos últimos nos ocuparemos aquí.<sup>4</sup>

### **¿Palabras y cosas? (De qué están hechos los objetos).**

3. Tal vez sea necesario aclararlo una vez más, contra las porfías posmodernas y las anti-posmodernas: cuando trabajamos con la *constitución discursiva* de objetos, o de sujetos o de cualesquiera otras entidades, tal elección desconoce dicotomías del tipo *discurso / realidad*. No podemos estudiar lo discursivo, y "dejar de lado" a las cosas que "real", "material" o pre-discursivamente están en el mundo.

Tampoco partimos de una lectura grotesca que pueda suponer que los objetos existen *sólo en términos discursivos*: la acusación "anti-posmodernista" de que los estudios discursivos consideran que la realidad *únicamente* tiene dimensión textual.

Lo que indagamos es una de las dimensiones de constitución social de los objetos, la dimensión significativa, la que articula los sentidos efectivamente producidos (sin los cuales, no habría ni objetos, ni sujetos ni sociedad posibles). No se trata, pues, de una alternativa ontológica, sino de la sistematización epistemológica de una dimensión social de la realidad.

4. La dimensión significativa –cuya materialización objetivable por un análisis semiótico son los discursos sociales– se indaga a nivel de las operaciones de producción de sentido. Pero esta última no se compone *única* ni *privilegiadamente* por los intercambios verbales o lingüísticos.<sup>5</sup> Es decir, cuando nos proponemos indagar los objetos constituidos en la discursividad no estamos pensando en su reducción a las referencias verbales, ni tampoco en lo que como efecto de sentido se constituye en aquello que se suele llamar "las cosas". Más bien, hacemos foco en las relaciones, en las operaciones que inexorablemente invisten de sentido y constituyen lo que social y genéricamente puede aludirse como "las cosas", "las palabras", "los programas de televisión", "las telenovelas", "la ficción", etc., etc. Para nuestro caso estudiado, los objetos constituidos en los discursos no implican *exclusivamente* ni las referencias verbales ni *lo que emiten por televisión*: nos interesan, en todo caso, los sistemas de reenvíos que constituyen a todo ello en entidades socialmente significantes.

### **La red de condiciones.**

5. Entre las condiciones a las que están sujetos los juicios estudiados, consideramos con especial interés un grupo en particular: se trata de un par de sistemas demarcatorios de la circulación de textos, que trabajan superpuestos. Uno de ellos es el que traza el límite entre el mundo de lo ficcional y el de lo no-ficcional. Esta delimitación convive transversalmente con el que disocia el mundo *mediático* (el producido en el espacio de los medios) del *extra-mediático* (el consagrado por la figura del destinatario enunciativo de los discursos mediáticos: el *telespectador*). Este mundo extra-mediático (que llamaremos *mundo cotidiano*) se produce como el negativo complementario del mundo mediático.<sup>6</sup> Por su parte, la distinción entre ficcional y no-

ficcional trasciende lo mediático (la televisión, el cine, principalmente, y también la literatura y las diferentes formas de la crítica) y llega a los discursos cotidianos. En los discursos cotidianos tal distinción es reconocida, por ejemplo, en el despliegue de entidades (entre ellas, los *objetos* que aquí analizaremos) que la articulan.

6. Como veremos, el vínculo entre el mundo cotidiano y el de lo *ficcional* mediático funda su sentido en operaciones *metafóricas*: las ficciones “representan (bien o mal) la realidad”, los televidentes “se identifican (o no) con los personajes y situaciones”, etc.

Entre el mundo de lo cotidiano y el de lo *no-ficcional* mediático, el vínculo –en cambio– es del orden de la *metonimia*: aquello que se ve en los noticieros, aquello que se discute en los programas periodísticos, aquello que en clave temporal se denomina *actualidad*, o en su complejidad colectiva se consagra como “la realidad”, se funda en la atribución de una relación de contigüidad existencial con el mundo de los telespectadores.

7. Las condiciones inmediatas de producción de los discursos de los entrevistados que analizaremos están circunscriptas por el diálogo con el entrevistador, y la presencia (a modo de disparador o ayuda-memoria) de un televisor con fragmentos de distintas tiras ficcionales registrados en las semanas previas.<sup>7</sup> Esta aclaración, un tanto pedestre, en realidad es importante, ya que las remisiones deícticas son propias del contexto situacional inmediato, y cambiarían drásticamente si hubiéramos analizado discursos materialmente producidos en otras condiciones. De modo que las referencias discursivas están condicionadas por estas disposiciones situacionales. El material analizado se toma como un todo: no se analizan frases (aunque utilicemos fragmentos para hacer más claras las ejemplificaciones de los resultados) sino discursos, los cuales están constituidos también por baches, ausencias, redundancias, hiatos, ambigüedades y demás “imperfecciones”. Trataremos de evitarlos en los ejemplos, mas no los hemos esquivado en nuestros análisis; en todo caso, sostenemos el carácter consubstancial de los mismos en la discursividad. Y, nuestro objeto de estudio, los *objetos*, están hechos pues (también) de esos “accidentes”.

Es en esta red de relaciones discursivas que analizamos los objetos producidos en los juicios de gusto.

### Recorrido de análisis.

8. El análisis de los objetos se traza en un recorrido por tres niveles de sentido. En la superficie (nivel I) tendremos los *objetos del mundo*, aquellos que –como efecto de sentido en la semiosis– se toman como las referencias o los existentes; se trata de la delimitación (*ya analítica*) de las entidades “pre-analíticas”. En un nivel intermedio (nivel II) tenemos las *propiedades* (discursivas) *de los objetos*; es decir, es el nivel analítico de las diferencias sistemáticas. Cada objeto tiene, en su constitución discursiva, una disposición formal a nivel de la superficie que lo constituye como entidad en el todo discursivo. Ni su forma ni sus límites son propios; la discursividad es un *continuum*, en el que la descripción y la desagregación es ya una tarea de intervención analítica. Por último, tenemos el nivel de las *operaciones de sentido* (nivel III) que tejen las relaciones: es el nivel de las regularidades que, por recurrencia o por desvío, producen sentido a nivel de las trayectorias sistemáticas. El análisis se desarrolla comenzando por la observación de los objetos en superficie (I), se estudian y sistematizan sus propiedades (II), se indagan las redes de trayectorias de operaciones recurrentes (III), y se recuperan las remisiones de estas trayectorias a nivel de la superficie discursiva (II). Por último se elaboran las hipótesis sobre los efectos de sentido producidos (I), que es lo que ensayaremos a continuación.

### Objetos visibles en tres escalas.

9. Tres son las *gramáticas de reconocimiento* o modalidades de producción discursiva de *objetos* que identificamos en los juicios de gusto analizados.<sup>8</sup>

Las tres modalidades guardan su lógica en el modo de establecer una cierta escala de articulación de los objetos, de suerte que podemos asignar para cada modalidad una analogía con diferentes escalas de visualización. Las modalidades fueron analizadas en términos comparativos, es decir, los resultados no dan valores absolutos, sino sistemáticamente diferenciales.

### La Lente-objetivo.

10. Una de las modalidades está caracterizada por juicios que construyen una visión “cercana” de los objetos. No microscópica, pero sí a la manera de lo que en la jerga de la técnica audiovisual se denomina un *plano corto*. Estas opiniones sobre los ficcionales, privilegian por lo tanto, entidades acotadas, contemplables “a simple vista”, tales como *actores*, *personajes*, *escenografías*, modos de *caracterización*, *escenas*, *situaciones*:

*¿qué le exigís a un programa ficcional para que te guste, te atrape, para que te enganche?*

la verdad que no me doy cuenta qué tendría, pero por ahí, ahí (más allá de **los actores**) la cuestión de dónde están **montado el escenario**. Ahí, o sea, no es que vos estás mirando y estás analizando... Pero, te das cuenta que no es... En cambio este otro tiene un **fondito verde**, como más real. A mí me gusta eso, pero no sé, por ahí tiene algo más superficial, ¿no? No ves, ahí [en el televisor pasan *Rebelde Way*] te das cuenta que [las paredes] están **hechas, pintadas**...

*¿Esto lo mirás [Son Amores]?*

Sí, esto lo miro a veces. Me encanta **el personaje de Valeria**, y estos dos también me encantan. No me gusta **el personaje de Lola**, me parece aburrido, me encanta **el personaje de Michi**. Pienso, calculo, que este programa ha gustado tanto porque en realidad es más o menos lo que pasa en una familia, la peleas entre los hermanos.

*¿Qué es lo que te gusta de los personajes de Valeria y de los dos chicos?*

La espontaneidad que tienen, qué sé yo, de **Valeria** que te hace creer bien **el personaje**: que es inocente, que **habla mal**, que es espontánea, que es... Tiene un montón de cosas. Y a **estos dos**

también. **Sánchez** no, es como que siempre es muy estructurado, siempre lo mismo: están todos locos menos **Sánchez**.

Cuando se describe al objeto de visión en esta modalidad, se lo disecciona en partes muy delimitadas, generalmente en torno a los personajes o los actores, pero también en situaciones, secuencias o bloques:

(...) sí, hay veces que veo **escenas, imágenes**, y digo “qué aburrido o qué estupidez o qué” y me gusta **la parte** por ejemplo de **Natalia Oreiro cuando actúa** porque me hace reír, cuando hace tipo bromas o eso, me río. Qué sé yo, miro este programa un poco como para salir de los noticieros que miro a la noche, porque me queda la cabeza... Estas son más o menos **las partes** que me hacen reír. Después hay **algunas partes** que son aburridas y por ahí lavo los platos y hago otras cosas, no es que estoy continuamente mirando

*¿cuáles son las partes que te parecen aburridas?*

¿qué me parecen aburridas? **las que actúa la tía, la que hace de tía, Bernarda, y la parte del médico y de la mujer cuando se pelean** y a veces **la parte del bar**, lo que es **la parte de la familia de ella**, media mezclas, no, me parece que cuando aparece **la parte del policía** que está dentro de la casa y la quiere vigilar, eso ya no...

Como se aprecia, estos juicios se caracterizan por esa distancia *corta* de la visión, por la mirada más bien acotada. Es como si el espectador mirara a través de un objetivo, de una lente, sin aumento ni zoom ni gran angular: un objetivo que simplemente le permitiría *hacer foco*, establecer un coto visual. Los objetos visibles son los que entran en el campo de un objetivo, sin mayores artificios, y sólo accesoriamente tienen cabida conceptos más abstractos, menos inmediatos, tales como *novelas, argumento*:

Y yo pienso que porque la gente se siente identificada con el **personaje**, por eso por ejemplo cuando a un **personaje** lo encasillan en un papel, después cuando después lo pasan a distintas novelas pero sigue manteniendo ese **papel**. Me gustan por ejemplo **actores** que no se encasilla en un **papel**, por ejemplo que hacen de bueno, que hacen de malo, que hacen de tráfugas, que hacen de honesto, que... En realidad, ahí te das cuenta si saben actuar o no, porque pueden hacer cualquier personaje que... Y, no sé, es como que la gente necesita más de hoy en día, identificarse con algo o con alguien, y si ven a esos **personajes** los van a seguir siempre.

(...) no me gusta cómo actúa **Gabriel Corrado**, aunque **la actriz** me parece que actúa re bien, **la morochita**, y estas **novelas** son... no me gustan mucho **las novelas**. Miro **Kachorra** ya te digo porque me hace reír, pero... esto me parece todo lo mismo.

*¿Y qué es eso de ‘todo lo mismo’?*

“Todo lo mismo”, o sea que siempre hay conflicto, siempre hay problema, y después siempre terminan juntos, ya sabés cómo termina. Hay que mirarlo el primer día y el último. Qué sé yo, siempre hay problema, en el hospital, y ella se va y él la va a buscar, siempre es más o menos el mismo **argumento**. Si me atrapa alguna **novela** es porque tiene algo distinto, ya sea o el **argumento** o que me hace reír algún **personaje**, por ejemplo de **099**, aparte de que es distinto el **argumento**, y me gustan **personajes específicos**, por ejemplo **El Diente**, me encanta, después me gusta **Emilio Disi** por el **personaje** que hace, después no me gusta **Paola Krum**, debe ser una cuestión de piel, porque no me gustó en ninguna parte donde la vi.

Esa visión atenta a los detalles más que al todo, se correlaciona con otras operaciones. Una de ellas (ejemplificada en la última parte del fragmento anterior) es el enlace que se establece por la referencia al seguimiento de los actores.

...después no me gusta **Paola Krum**, debe ser una cuestión de piel, porque no me gustó en **ninguna parte donde la vi**.

*¿en ninguna parte de 099 o ...?*

No, **en ninguna otra telenovela**

*¿en cuál otra la viste?*

**Una que hacía de profesora**, que actuaba también **Pablo Echarri**, cuando tenía pelo largo, y después... (**Pablo Echarri y Pablo Rago** estaban, los dos, no me acuerdo cómo se llama), y después no me acuerdo, he visto **otras más**, pero no me acuerdo

*¿y qué es lo que no te gusta de ...?*

y, no sé, como que es muy... no me gusta **cómo actúa** a lo mejor, me doy cuenta de que está actuando, me doy cuenta que está actuando.

No sé, es como que siempre hizo el **mismo papel**, entonces como que me aburrí. Yo **vi muchas novelas de él** y ... [repentinamente refiere al televisor, y a otro actor o personaje] **éste** me encanta. Después, por ahí, lo que no me gusta de la televisión es que en realidad actúan, por ejemplo en **Chiquititas** y esos programas, toda **gente que** por que **es modelo** o porque es... y no porque es **actriz o actor**. Y eso no me gusta. O sea, que ponen la cara y no ponen el contenido. O por ejemplo me acuerdo **los que salieron de Jugate Conmigo**, y que después **los pusieron a actuar y eran de madera**.

Esto establece una cierta analogía que se continúa en otra operación. Los objetos constituidos en esta “óptica” se perciben bajo una escala “natural”. La hipótesis que cierto realismo sostendría es que la relación 1:1 es la óptima para representar visualmente un objeto, ya que supone una equivalencia proporcional entre el objeto de la representación y el objeto representado. No es éste, estrictamente, el caso. Aquí los juicios no ponen de relieve el problema del realismo en ese sentido (veremos que en las otras modalidades, en cambio, esto sí aparece). Más bien, lo que hay es una proporción entre el objeto de la representación y *el sujeto espectador*, una suerte de relación 1:1, pero *en espejo*.

Esto se traduce, por ejemplo, en el seguimiento de la trayectoria de los actores, mencionado en los juicios, así como en otra operación análoga: la excusa de la *identificación* con los personajes y situaciones.

*¿y qué te gusta de esas series?*

De Felicity a lo mejor me gusta porque no es... **tiene una parte que yo no... Ella es** muy sincera, muy frontal, dice todo lo que siente, **y yo soy** todo al revés: **yo soy** muy introvertida, entonces la miro porque a mí **me gustaría ser como ella**. Después, Dawson me gustan **los personajes, tienen más o menos mi...** Aunque son más chicos que yo, así de 20, 21, años, yo todavía tengo 26 pero me quedé en los 21, y **me hubiese gustado seguir ahí**. Y es como que pasan del secundario de la facultad, y como **yo pasé esa etapa** y ellos se tenían que ir, y yo me tuve que venir. Después, de ER Emergencias, me gusta la medicina, entonces... Aunque estudio abogacía, nada que ver, me gusta, me gusta mirar, me gustan las historias adentro del hospital, cómo se pelea así entre la vida y la muerte. Me acuerdo de ese personaje que era uno de los médicos que entró el primer día a la residencia y se le murió un paciente. Entonces quería dejar, quería dejar, quería dejar, y se fue y se sentó afuera en el hospital, y justo vino una mujer en un taxi, y dio a luz ahí en el taxi. Entonces, es como que, ¿viste? estás por un lado todo mal, y después, al otro rato te aparece algo que te hace otra vez seguir adelante, y es como que un poco la vida de los médicos debe ser así de difícil, valoro eso, **yo no lo podría hacer**, a mí se me muere alguien y me muero. Y después, de Friends porque lloro de risa, lloro de la risa.

*¿de qué, qué es lo que te hace reír?*

Y, por ejemplo, el personaje de una que es morochita, de Mónica, que es tan obsesiva con sus cosas, y la otra, Raquel, que nada que ver, y me hacen llorar de la risa, una ordena, la otra le desordena todo; qué sé yo, **me hacen acordar también a mis amigos, con mis amigos estamos** todo el tiempo **riéndonos** y me hace acordar a eso...

*¿Y Betty la Fea te gustaba?*

Betty La Fea sí, lloraba de la risa, no la miraba todos los días, pero...

*¿y qué te gustaba?*

En realidad me gustaba porque sabía que iba a aparecer la transformación, de tan fea a linda, y lo que más me gustaba también... ella fue como empezando de abajo –a lo mejor porque **me siento identificada**–, como empezando de abajo, a trabajar en una empresa y después como que subió todo a costa de su trabajo, de estudiar

El foco en los actores suele establecerse bajo el seguimiento de su historial; el foco en los personajes implica la aludida identificación. En estos juicios, resulta débil (aunque no nula) la preferencia o el rechazo de los ficcionales bajo la excusa que compara a éstos “con la realidad”: no se privilegia su “parecido”, su “realismo”, su “verosimilitud”. En cambio, aparece más acentuadamente, la excusa de la identificación: los personajes y sus situaciones reflejan (en positivo o negativo) lo que el televidente-espectador “es”. Reaparece la visión *especular*, la equivalencia 1:1.

Así, los actores aparecen marcando un pulso en relación a las ficciones, y los personajes se vuelven espejo donde mirarse. Esa visión ancla al espectador desde dos lugares, o más precisamente, desde un lugar de dos dimensiones: como reflejo del paso del tiempo, el espectador transita su propia evolución mirándose en la trayectoria de los actores y en la sucesión de ficcionales durante diferentes momentos de su propia vida; y, a la vez, como proyección de su imagen en los personajes.

*¿la edad de estos chicos?*

*sí, ¿te enganchabas con este tipo de...?*

sí

*¿cual te gustaba?*

la primera así, **Pelito**, ¿te acordás? Ahí, después vino **La Banda del Golden Rocket...** Pero había algo que en el medio de **Pelito** y **La Banda**, me parece que había **otro de chicos**, estaba **Leonardo Sbaraglia...**

*¿puede ser **Clave de Sol**?*

Ese estaba antes que **Pelito**, ¿o después?

*después, que estaba Pablo Rago...*

no, no, estaba **Adrián Suar**, que **era chiquito, Leonardo Sbaraglia...**

*esos estaban en Pelito*

era **el mismo grupo de Pelito** pero que siguió en otra...yo tampoco me lo acuerdo. Estaba **esta chica...** no me acuerdo, **una morochita que después siguió trabajando en tele...**

## El Ecógrafo.

11. Otra modalidad identificada es la que construye a los objetos de los juicios bajo una visión más *analítica*. Antes que ver a los elementos *aislados* (como en la modalidad anterior) o como *un todo indiscernible* (tal como describiremos en la modalidad siguiente), estos juicios construyen a los objetos como *relaciones entre elementos*.

(...) bueno, hay **programas** –yo soy medio de terror para **los títulos**–... Había **programas en canal 11**, una **serie** (cómo se llamaba, **la de Borenztein?**)...

*Tiempo Final*

**Tiempo Final**, había **unas cosas que por ahí eran fuertes**, cuando hay chicos uno por ahí tiene que tener un poco más de cuidado

*¿lo mirabas Tiempo Final?*

Sí, sí, lo que miraba siempre era **Los Simuladores**. Sí, ese me vi **todos los capítulos**, y hasta repetidos

*¿y te gustaba?*

me gustaba mucho

*¿qué te gustaba?*

Primero, **la variedad de cosas**, ¿no? así, no era **una línea** si bien era siempre **lo mismo**, en todos programas pasaba lo mismo, que **los tipos tenían que resolver de alguna manera una situación**, siempre eran **situaciones diferentes**. Eso creo que por ahí enganchaba mucho. Y bueno, después todos **los actores estaban espectacular en su papel**. Me gustaba creo que más que nada porque **nunca podías esperar por ahí que pase algo en sí**; en cada **serie** era una **cosa diferente** y eso estaba bueno.

Como se puede apreciar, además, estos elementos no son de un mismo status: las relaciones pueden ser de parte a todo (o viceversa), de un conjunto respecto de un individuo, o entre un elemento de un grado superior con uno de un grado inferior. Los objetos son las relaciones:

Bueno, de **RRDT** me gustó **todo la trama** por el hecho de que **Calvo** me gusta un montón y creo que, **para lo que es televisión**, en ese **papel**, creo que lo descubrí como gran **actor**. El **tipo** era como que lo sentía realmente. Aparte muy **bien hecha**, **el elenco de actores** muy bueno, a pesar de que bueno, **sigue toda la misma gama por Mariano Martín**, bueno, no me acuerdo los **nombres de los actores** porque no le presto mucha atención, pero muy buen elenco, entonces, me atrapé mucho. Aparte porque me gusta **el fútbol**, me gusta **el deporte**, entonces más o menos con lo mío.

*¿y Poliladron te gustaba?*

**Poliladron** me gustó por el... qué sé yo me pareció **bien armado** (vi **la película** también), y me gustó mucho **los efectos**. Dentro de todo sabemos que si te tiran 50 tiros que no te pegue ninguno es rarísimo, pero bueno, vos sabés que estás viendo **un programa de televisión** y que **los artistas** obviamente es raro que los maten, pero bueno, vos sabés más o menos, cuando viste dos, tres, **capítulos en qué consiste**, y ahí está que te lo banques o no, que te guste o no, que lo aceptes o no. Entonces, bueno, me gustó, me gustó. Digamos que un **099** es más o menos lo mismo, pero no lo vi tal cual, entonces no lo dejé.

...no, **policiales**, no, mirá, me perdí de ir a ver **la película** esta que hicieron que la dieron en el cine. Creo que era **de Ranni**, era la última que hicieron, **una policial**, me la perdí, me dijeron que era un lindo **policial**, me la perdí de ver porque no estaba acá y me la perdí, entonces...

Como se aprecia en el ejemplo, se vinculan sin problemas la denominación por el título “RRDT”, “Poliladron”, “099”, el nombre del actor como actor (“Calvo”) o como forma de caracterizar el film (“de Ranni”), la referencia temática “el fútbol”, “el deporte”, y otros elementos heterogéneos: “la trama”, “televisión”, “papel”, “actor”, “elenco”, “policiales”, “programa”, “película”. Es decir, se pasa de elementos que son clases a otros que son recursos estructurales en tanto textos, a otros que implica el procedimiento técnico, o del nombre del género al soporte, y de ahí a caracterizarlo por el actor principal. Esta óptica, que hemos dado en llamar *ecográfica*, atraviesa perfectamente las diversas capas constituyentes de un objeto que se vuelve, bajo esta mirada, *complejo*.

A su vez, estos juicios tienen en cuenta los funcionamientos particulares o –quizás más propiamente– *parciales* de ese todo constituido por partes. La visión *ecográfica* arma una visión de conjunto, ve un todo. Pero, al mismo tiempo, lo *desarma* analíticamente, ya que ese todo es un compuesto: está hecho de partes tan visibles como el conjunto mismo. De ahí que los objetos cobren valor en función de esas relaciones:

*¿alguna te gustaba más que el resto?*

No, no, las **tramas policiales** por ahí, en esas dos últimas, me gustaban, yo qué sé, más... Después estaba... Después había **series que te hacen reír**, no sé, como **Los Dukes de Hazard**, todas esas cosas. Pero bueno, que por ahí ahora, es decir, vamos evolucionando, cambian, y **es otra la realidad, otra la ficción**, otro el trabajo de hacer cada **serie**, quizás antes se necesitaba mucho tiempo para hacer una serie y hoy en día quizás la hagan enseguida.

*¿qué te gustaba de aquellas series, qué te enganchaba?*

No, por ahí **los episodios** que había **policiales**, todas esas cosas así me enganchaban... Y bueno por ejemplo en **Combate, el compañerismo que tenían los soldados**, cosas así, pero bueno... **Combate** en el cable lo siguen dando, a veces. No sé cuál otra, sí, no, no, no. A veces miro, a veces no miro.

*¿Telenovelas o alguna otra tira ficcional, o series, que te acuerdes que mirabas?*

y, pero **las novelas**... bah, **la trama de las novelas argentinas** son todas más o menos iguales, por eso, no, no...

*¿en qué sentido te parecen iguales?*

y es como que tenés siempre, o **las dos chicas y el muchachito**, o bueno, **los dos muchachitos y la chica** ahí que no sabe ni con cuál. Está bien: por ahí **son distintas épocas, distintas historias**. Ahora se me viene así en la charla, **Más Allá del Horizonte**, que decíamos pero... esa fue una de las que más o menos seguía, era la más... Fue **muy larga esa novela**, me acuerdo que no... Que medio que en un momento la corté y...

*¿te acordás qué te gustaba de Más Allá del Horizonte, con qué te habías enganchado?*

me gustaba mucho **la época**, lo que era **la escena de época**

Los elementos aparecen jerarquizados; es decir, se reconocen (con mayor o menor nitidez) las diferencias de rango. Y el todo funda su visibilidad en esa jerarquización, en esa *escala de grises*.

La metáfora de la visión *ecográfica* se podría completar con una analogía en su modo de captación del objeto a ser visualizado: el dispositivo ecográfico de producción de imágenes no es un instrumento propiamente *óptico*; funciona a partir de ondas sonoras que –mediante un codificador– son transformadas en señales visuales y reproducidas en un monitor. En ello, el código o convención es fundamental. Lo que “vemos” en el monitor no está obtenido por ningún dispositivo óptico. Lo que “los televidentes ecografistas ven” (es decir, *lo que los juicios de esta modalidad producen*) no son objetos directamente “visibles”, como en la modalidad anterior, sino *mediados por las codificaciones que les dan forma*: nadie “ve” la trama, la historia, el género sin una captación mediada.

*¿qué te gustaba de esos unitarios: Los Simuladores, Tiempo Final?*

no sé, **la trama** me enganchaba, **la historia**, ¿no? era como que no era tan hueco como por ahí me parecen estas **novelitas**. Bah, qué sé yo, por ahí es mí...

*¿y a qué te referís o en qué pensás cuando decís esto de “hueco” de las novelas?*

y, es como que no... o sea, tenés **la historia de siempre**, qué sé yo, bueno, son problemas diarios que por sin profundizar demasiado, ¿no? cuestiones de trabajo, de pareja...

He aquí uno de los rasgos más importantes de la construcción de los objetos en esta modalidad: son objetos producidos por una escala que requiere la complejidad de una “convención”; no son objetos visibles sino a través de la mediación y el artificio de un código que los constituye: “trama”, “género”, “argumento”, “la novela”, “el policial”, “noticiero”, son ejemplos privilegiados de esto. Ninguno de ellos son visibles *a ojo pelado* en una ficción; sólo pueden serlo bajo una abstracción. Se podría enunciar de manera simplificada que el objeto de gusto en estos juicios son los sistemas de relaciones trazados en una visión analítica de los ficcionales.

En estos tipos de juicios, aparece el contraste de los ficcionales con “la realidad”:

*¿está Pedro el Escamoso, o está más tarde?*

no, está más tarde, creo. Está esta **otra novela**...

*Ah, Máximo Corazón*

Máximo Corazón, esa

*y esa la has visto?*

no, no la he visto; veo, sí, lo que pasan en la tele, pero no la vi (...)

*en general ¿qué te parecen las novelas: hay algo que te guste, algo que no te guste?*

**es una historia fabricada**, a la cual **la trama** que escribe **el autor tiene que tratar de enganchar a la gente**. Es decir, si **la trama no va enganchando a la gente, la gente no se engancha a la televisión**. Entonces, bueno, es algo que tiene que ser muy puntual, como para que la gente más o menos se meta un poco y quede atrapada por el televisor. Que eso es lo que día a día deben intentar los que hacen los programas y todo eso, para que la gente no mire tanto el tele en cable, y mire lo que es la televisión que es...no es una cosa paga. Entonces, bueno...

*¿y en particular a vos qué te engancha?*

no, mirá, por ahí, otra cosa, la que estrenaron el lunes pasado sobre más la realidad, sobre **la que filmaron** sobre la cárcel de Caseros [refiere al primer capítulo de Tumberos]. Esa **trama** más real

*¿la viste?*

sí, el lunes pasado no pude, ayer sí la vi

*¿te gustó?*

sí, me gustó muchísimo, tiene una buena... un buen **argumento**. Se asemeja bastante a lo que es la realidad. Nunca se va a asemejar a la realidad, pero se asemeja bastante a lo que es la realidad. Y bueno, eso...

Hay, en estos juicios, una suerte de “conciencia” del artificio, opacidad de un código invocado e interpretado al mismo tiempo.

*¿y por qué decís “nunca se va a asemejar del todo a la realidad...”?*

es decir, la vida la vivimos... no la podemos... Es decir, vos la podés contar tu vida, ‘tá? pero vivirla, es la realidad. Vos la contás, y la podés modificar. Ellos lo que hacen... es decir, ellos no son presos, nunca fueron presos ni saben cómo sienten los presos, ni nada. Tenés que estar de ese lado para saber cómo sienten realmente. Es decir, **se puede asemejar a la realidad, pero no igualarla**. Es decir, alguno tiene que haber estado preso, o decir, si la hacen con... directamente sacan presos de la unidad y la... ahí te puedo creer que se a la realidad, lo que pasa. Ellos **tratan de hacer lo mejor posible de lo que van sacando**, de las cosas que van viendo, calculo que irán por las unidades, verán cómo es la vida, y todo eso. Pero bueno, **por eso digo que nunca se va a asemejar**. Es decir, no podemos hacer... es decir, esto lo hacés hoy, y mañana yo te puedo contar que hice esto, pero capaz que lo dejé así. Entonces, no es la realidad, entonces algo similar a alguna realidad va a asemejar.

La visión ecográfica se distingue de la del *lente objetivo* por su visualización más general y sistémica, y de la *cartográfica* (que describiremos enseguida) por ser analítica antes que sintética. Se funda en una mirada *intersticial*.

### El Cartógrafo.

12. La restante modalidad de constitución de objetos en los juicios de gusto se establece desde una visión más bien panorámica. En comparación a la imagen *ecográfica*, esta visión también se dispone como la percepción de un todo; pero en vez de analítica, indagadora, como aquélla, resulta fundamentalmente sintética, abarcadora.

*¿Algún programa de televisión preferido, que más mire?*

Mirá: los que miro, o sea, los que busco para mirar son **los de análisis político**, excepto **los de Majul** que no los puedo tolerar. Pero miro **Grondona**, miro **Lanata** cuando está, miro **Periodistas** aunque con ciertas reservas, y bueno, y no hay mucho... Y **los noticieros**, sí, cuando llego a casa a la noche miro los noticieros para saber lo que...

*¿y ficción, en televisión?*

no, no. Creo que la última ficción que vimos fue **Más Allá del Horizonte**

*Más Allá del Horizonte*

**Más Allá del Horizonte**, pero más que nada por una cuestión de época, ¿no es cierto? O sea, de ahí en adelante tuvimos mucho trabajo, muchos inconvenientes, fundamentalmente económicos, pero, de tenernos todo el día trabajando, entonces a la hora de **la ficción** estábamos... me duerm... me acuesto muy temprano, y me levanto muy temprano.

*¿y de Más Allá del Horizonte qué recuerda que le gustaba o que le hacía seguirla un poco?*

no, realmente yo creo que me parece que lo seguíamos porque era algo para ver. Yo tengo, en lo personal, tengo una pregunta muy grande, ¿no es cierto?: si veo televisión porque no tengo tema para hablar con mi mujer, o no tengo tema para hablar con mi mujer... (...) Yo hablaba... hablábamos muy poco entre nosotros (fantástico cuando están los nietos, todo anda perfectamente bien) pero tenemos poco diálogo. Pero resulta que a nosotros sentarnos a ver **televisión** y tomados de la mano ya es diálogo, ya es diálogo, ¿no es cierto? Entonces yo creo que nosotros aquella... **aquella novela, aquella ficción** la veíamos más que nada porque era la hora de ver ficción, porque era mucho más temprano que ahora, ¿no es cierto? y sin ninguna duda porque eran cosas que eran **más acorde con la vida que estábamos haciendo**. Yo no vería **Tumberos** ahora ni que me paguen. Si a mí me dicen “te pago 10 pesos por cada vez que ves Tumberos”, creo que perdería... que perdería... sí, sí, sí, ¿no es cierto? **Para violencia, salgo a la puerta del negocio y la veo, estremeceador**.

Caracterizamos esta mirada bajo una analogía con la visión *aérea, cenital*, que ofrece la *cartografía*. Es una modalidad que construye fundamentalmente un todo, con formas generales y sintéticas, contrayéndose en esta visión la importancia de las relaciones entre elementos componentes del objeto. En realidad, no hay componentes, el objeto es uno solo: el terreno, la televisión.

Creo que dentro de **la televisión** hay mucha boludez, o sea como para decir así en general, muy poco **programa** realmente interesante.

*Hoy planteabas que te parecen todas las telenovelas iguales ¿te parecen todas lo mismo?*

son todas, para mí, con el mismo principio, el mismo desenlace y el mismo final

*¿y mirás algún otro programa de ficción en televisión que no sea telenovelas? series, miniseries...*

sí

*¿por ejemplo? ¿cuál te ha gustado, cual te gusta?*

lo que es series. Qué sé yo, no sé, esperá que haga memoria

*¿de algún canal de cable o mirás series de los canales de aire?*

no, de los canales de aire no, de los canales de cable, pero tampoco los nombres. Qué sé yo, yo me cuelgo mirando... No me llama la atención **el aparato éste** [la TV]. Te lo juro, yo lo veo al nene que se cuelga así mirando los dibujitos. Por ahí el que mira más películas es el nene que yo. Se cuelga mirando películas. A mí... no, no me llama para nada la atención mirar **tele**. Ponés **radio**, sí, escucho, ...tengo un par de radios que escucho, o leer **el diario**. Pero no me llama la atención **la tele** a mí, no, no... No sé porqué.

(...) No, qué sé yo, por ahí mi opinión es muy... yo lo sé, bárbaro, yo sé que por ahí no soy el común de la gente, ¿viste? (...) Qué sé yo, Mirtha Legrand dijo que **la televisión** no sé que era, una porquería. No sé, no estoy de acuerdo tampoco con la mujer, pero en ciertos aspectos... está muy... Está todo tan comercial, hasta el fútbol es tan comercial. Yo soy fanático de River y lo escuchaba y lo miraba, y ahora no lo escucho ni lo miro, porque sé que es todo gaita...

Aquellos elementos que se listan en los juicios no son componentes sino puntos de referencia en el terreno de esa totalidad: títulos, nombres, rótulos, que sirven como parámetros, hitos, marcas, en relación más cuantitativa que cualitativa, en carácter sólo acumulativo o señalético.

(...) ...series, bueno, había muchas series. No se si ¿de chico o de grande? Bueno, cuando yo... era del interior miré mucha época, no había pasado el cable y no había mucha; nosotros podíamos ver el viejo canal 2 de La Plata que pasaban todas esas series viejas: **Starsky & Hutch, Bonanza, El Crucero del Amor, Mc Guiver, La Isla de Guilligan**, todas esas series ridículas que te pas... No tenías oportunidad de elegir: tenías que mirar eso. **Misión Imposible. No teníamos nada en televisión**. Las tenías que ver o... Hay un canal viejo que todavía las sigue pasando, que es un canal de cable.

(La ejemplificación de estas acumulaciones de nombres resulta dificultosa de ilustrar en un fragmento; pero el número de títulos que se contabiliza a lo largo de una entrevista con juicios predominantemente *cartográficos* es muy superior al que se cuenta en el resto de los casos dominados por las otras modalidades). Los elementos que aparecen están allí, en igualdad de condiciones, sin cumplir ninguna función ni tener otra relación que la mera yuxtaposición. No hay distinciones ni jerarquías ni gradientes: por ejemplo, se pasa de lo ficcional a lo no-ficcional sin solución de continuidad, ya que tal diferencia para esta visión es irrelevante.

*¿y hay algo que no te guste de **Son Amores**?*

¿algo que no me guste? ¿qué puede ser que no me guste...? No, no sé... a veces cuando escenas medias locas que ponen, ya ¿viste? ya... o cuando repiten algo, ¿viste? Porque **el personaje** ya tiene un desgaste, ...viste? ya con el tiempo, es como ... a la mina, la principal, ya la cambian el año que viene, viste al descubrirse que era la esposa del otro ya tiene un desgaste y ya ponen nuevos actores. Para mí, **la historia** dice que el año que viene continúa; y tiene que tener ya un ciclo, porque después tiene un desgaste ya la historia que duró (**Ricos y Famosos**, ¿viste? que duró como cinco, no sé cuántos capítulos duró), y después tienen que ir cambiando de personajes porque ya tienen un desgaste. Yo pienso que **cualquier programa** tiene que tener un tiempo de duración. Vos viste **Videomatch**, hace trece, doce, trece años que tiene. Y ya, vos lo ves a veces y bueno, y ya **es siempre lo mismo**.

Expresiones como "siempre lo mismo", "en televisión no hay nada para ver", "es todo igual" son características de la vista aérea del cartógrafo: es una mirada a vuelo de pájaro, donde todo se achata en un mismo plano, desconociendo hasta la distinciones más asentadas.

*¿y programas de aire, tenés algún programa preferido?*

bueno, de aire, hay días que miro el programa Son Amores, así, son diversos cambios, Tumberos, la primera edic..., la primera; y un programa que me gusta mucho también que, de ATC, que es cómico, Todo Por Dos Pesos, que está muy bien hecho; y después voy viendo los tipos de programas que hay. Generalmente en la televisión ahora no hay nada, **no tenés nada para ver**. Generalmente mis horarios para ver televisión son después de las seis de la tarde, porque desde temprano no...

Esa visión panorámica, abarcadora, tiene como correlato previsible otra operación: la puesta en serie de los objetos juzgados con una realidad mayor, colectiva. Los juicios involucran en una misma situación a los ficcionales, a los no-ficcionales, a los medios en general, con marcos o situaciones *nacionales, institucionales, de moral colectiva*, etc., todos insertos en un mismo plano.

*¿y pudo ver un poquito...?*

¿de qué?

¿de Tumberos?

no, los avances y lo que se leyó.

y no...

no, no me engancha eso, no, ya te digo. Mirá: (...) Nosotros atendemos un quiosco de nuestro hijo en 7 y 50; por ahí pasa la vida de La Plata. Hace cosa de 15 días yo ya había visto dos chiquitos, uno tendrá 8 y el otro 10 que pasan dándose (a cualquier hora de la mañana) con la bolsa de

poxiran. Un día llamé un policía, y le dije “qué podemos hacer?”, “Naaada”, así la contestación. Me quedé con la... Pero hace cosa de un mes peleaban el más grande con el más chico por una sola bolsita. Pero el más grande tenía un pedazo de madera así y se lo iba a partir en la cabeza sin ninguna duda. El más grande ya ganguea, no puede hablar de tan pasado que está; y estaba mi mujer. Y me dijo “yo voy a buscar un policía”. Mi primer respuesta fue “yo busqué un policía y no me dio ni cinco de pelota”. Bueno, pero fue. Y se fue hasta la legislatura, que está ahí a una cuadra. Y había, antes de pasar la puerta, se encuentra tres bici-policías. Y entonces les dice: “Mire lo que pasa, se están por lastimar”; entonces el policía les dice, “Mire, los llevamos tres veces por día; a los diez minutos está el padre y los saca y los chicos vuelven a lo mismo. No podemos hacer nada.” Entonces: **¿te parece que necesito ver Tumberos?** No, no, no. Lo tengo ahí. Eso es una muestrita, ¿eh? están los que piden comida, más dos veces que nos asaltaron, más antes de ayer que nos rompieron la puerta. **Tengo Tumberos, no necesito ningún tipo disfrazado de mujer, ni ese tipo de violencia, no, no.**

Bueno, y yo hoy te decía de que los pibes copian mucho de la televisión, ves **esta pendeja** [refiere al personaje Valeria de Son Amores, en el televisor], están todas con, **todas las pendejas** idiotas dicen “capaz”, y **hacen el personaje de esta pendeja**, están haciendo de idiota; no están haciendo de una mina inteligente; están haciendo de idiota, y no se dan cuenta; y eso lo inculca la televisión, y creo que... creo que está mal. No. **Una pendeja de 18 que se va a la mierda con un tipo de treitipico** [refiere al mismo personaje] y **todo eso la sociedad lo copia**, creo. Y creo que está mal. Bueno, depende de la cabeza que tenga cada uno, pero hay mucha gente con poca cabeza. Pero bueno, también hay muchos que lo miran por mirarlo, no le dan ni cinco de bola; qué sé yo, mi novia por ahí lo mira... ‘tá bien, mi novia tiene 26 años, no es ninguna nena.

Lógico, un pendejo, está acostumbrado a ver esto, está la minita que es hermosa, el flaquito que es fachón; y sí, muestra una tetita y sí, los pibitos miran, porque no vieron una teta, en su vida vieron una teta; y claro, está bien lo que hacen la televisión en los canales, de último lo que buscan los tipos es que vos mires todo el día ese canal, o que mires ese programa. Entonces está bárbaro. Ahora al pibe le ponen un documental de mesopotamia, ¿qué carajo le importa al pibe? está en otro mundo; lo entiendo. Pero lamentablemente la gente grande también termina en lo mismo. Qué sé yo, mi cuñada, por ejemplo, vos ibas a la casa, y él ya vos le ponías un noticiero y se enoja. No quiere ver noticiero. Es una mujer que tiene treinta años, es psicóloga, y no tiene ni idea de la política, el país se está viniendo abajo y a ella no le importa; entonces, creo que también es una cuestión de que toda la vida miró lo mismo, y creo que no podés estar aislado del mundo, o preferís mirar una novelita que mirar un noticiero; bah, qué sé yo, yo por ahí me caliento demasiado por lo que está pasando, no? hay gente que le interesa más qué va a pasar si éste va a salir con aquella, si le va a meter los cuernos o se van a enterar que a cuánto está el riesgo-país, ponele, qué sé yo, no sé. [hace referencia al televisor] ¿Este es El Profe, no?

sí, ¿tampoco lo mirás?

no, lo vi, pará ¿a ver? Un día creo que lo miré, y bueno, es lo que te estoy diciendo yo: una pendeja de 15 que sale con un tipo de treintipico que es el profesor. No digo que no pase, ¿eh? en la realidad. Y no digo que esté mal en la realidad; pero es inculcarle algo. Lo mismo que aparezcan unos pibes drogándose, que no lo ponen porque está prohibido, pero si lo podrían poner, lo pondrían, tipos falopeándose, haciéndose mierda, ¿viste? qué sé yo

La visión cartográfica no distingue: lejano, distante, el espectador cartógrafo conoce *todo*, y (por ello) no ve *nada*. El objeto de este modo de ver es un plano, un mapa respecto del cual el cartógrafo se sitúa a una altura completamente ajena.

### **Cierre: miradas y objetos.**

13. Para concluir podemos sistematizar las relaciones entre estas tres *gramáticas de reconocimiento* (o modalidades de constitución de los objetos) y las *condiciones de producción* de los textos televisivos juzgados. Para los juicios *que miran a través del objetivo*, la relación metafórica entre el mundo ficcional y el de la cotidianidad, se establece a través de la identificación con los personajes y situaciones. Esto se mantiene incluso cuando se trata de los actores en su trayectoria. Los objetos de estos juicios son acotados, netamente diferenciables, y convocan una alta implicación de los sujetos de los juicios, en la medida en que se los construye discursivamente como un “reflejo” de los televidentes (implicación más “psicológica” que “física”, del mismo modo que ocurre con el que mira a través de visor con un interés focal). Para los juicios “ecográficos”, la relación metafórica se establece como relación *mimética* de los ficcionales con la realidad; el objeto es un todo compuesto por elementos de diverso grado de jerarquización. La visión es analítica y mediada por un código: la implicación del sujeto se traduce en la operación de opacar las convenciones. Para los juicios *cartográficos*, la metáfora se transforma en *sinécdoque*, los ficcionales son parte indistinguible de un todo mayor; pero, no se produce un desplazamiento hacia lo metonímico porque el cartógrafo está en otra escena; su implicación es pseudo-nula, ya que para él, el mapa no es –en absoluto– el territorio, y su visión está más allá, en las alturas absolutas. Su mirada se presume objetiva, pero (como ocurre con todas) se deja ver por su propio carácter.

Las diferencias que se establecen entre las modalidades no son *de grado* sino *de clase*. No hay pasaje posible entre una gramática y otra. Los objetos que aparecen en cada “visión” no podrían estar (ni más nítidos

ni más borrosos, ni más cercana o lejanamente, ni empequeñecidos o aumentados) en ninguna de las otras. Como ocurre entre las escalas visuales de cuya analogía nos hemos servido, *lo que aparece en un mapa no hay ni lente ni ecógrafo que lo capte*; y recíprocamente. Aun cuando se quiera discutir hasta el infinito que los objetos del mundo, “fuera de los discursos” que producen esos dispositivos ópticos, “son los mismos para todos”, cada modalidad produce sus propios objetos, y son irreductibles a toda otra escala.

#### Notas.

1. Dicha investigación, ejecutada en el marco de las becas internas de la Universidad Nacional de La Plata, es parte del desarrollo en curso de mi tesis de Maestría (Universidad Nacional de Rosario), bajo la tutoría de Eliseo Verón y Raúl Barreiros.
2. Para el trabajo de campo entrevistamos a una treintena de personas de 17 a 65 años de edad, y de diferentes enclaves sociales, económicos y escolares, en la región de la ciudad de La Plata (prov. de Buenos Aires). La tarea analítica estuvo encuadrada por los aportes teóricos y metodológicos de la teoría de la discursividad de Eliseo Verón (VERÓN, Eliseo, *La Semiosis Social*, Barcelona, Gedisa, 1988), a la que le debemos principal, pero no únicamente, todo lo referente a la teoría social del sentido puesta en juego. Los materiales analizados son discursos verbales producidos en las condiciones que se especifican. Toda vez que mencionemos *discurso* será hecho en términos de materia significativa *por-definición-heterogénea*, es decir, compuesta por su complejidad situacional (es decir, no únicamente como una abstracción lingüística) y una multiplicidad de dimensiones del sentido sistematizadas tal como describimos en el cuerpo del artículo.
3. CINGOLANI, Gastón, “Hacia una definición del juicio de gusto en los estudios de audiencia”, ponencia presentada en el *I Congreso e IV Colóquio Latinoamericano de Estudios do Discurso*, organizado por ALED - Asociación Latinoamericana de Estudios del Discurso, Recife, 2001.
4. Expusimos el análisis de las *subjetividades* en CINGOLANI, Gastón, “Formas de la subjetividad: un análisis discursivo de los sujetos en los juicios de gustos sobre ficción televisiva”, VII Jornadas de Investigadores de Comunicación, organizadas por la Red Nacional de Investigadores de Comunicación y la Universidad Nacional del Comahue, Gral. Roca, 2003. El trabajo sobre los criterios valorativos es parte del informe presentado en la Universidad Nacional de La Plata, y está inédito. Cabe mencionar que, ulteriormente, trabajamos en la integración sistemática entre estas etapas.
5. Se podrá notar que la metodología de análisis (a pesar de que tome como referencia en la semiosis, producciones verbales-orales), no es lingüística; y que –por lo tanto– los *objetos* no tienen necesariamente forma de *sustantivos*.
6. Casi deberíamos decir “del mundo televisivo”, ya que es una delimitación que en particular la televisión ha consagrado más que otros dispositivos de mediatización.
7. El videotape que se emitió a todos los entrevistados contenía fragmentos de: Kachorra (Telefé), Rebelde Way (canal 9), Máximo Corazón (Telefé), El Clon (Canal 13), Pedro El Escamoso (Telefé), Mil Millones (Canal 13), Son Amores (Canal 13), Franco Buenaventura, El Profe (Telefé), Tumberos (América), y 099 Central (Canal 13). Las entrevistas fueron realizadas en Octubre de 2002. El entrevistador indagó además acerca de los consumos y opiniones sobre otros ficcionales emitidos en canales como Fox, Sony, Uniseries, Warner Channel, de otros géneros (series, miniseries, unitarios), así como sobre el recuerdo de ficcionales de otras épocas. Todas las entrevistas tuvieron una duración de entre cuarenta y sesenta minutos, con cuestionario semi-estructurado y preguntas abiertas. Las charlas solían tomar derivaciones no siempre previsibles, principalmente hacia consideraciones sobre otros géneros televisivos, la televisión toda, y los medios en general, así como hacia las prácticas cotidianas que los entrevistados *necesitaban* referir a menudo para explicar o desarrollar sus opiniones.
8. Para una definición de gramáticas de reconocimiento, ver VERÓN, Eliseo, *op.cit.* También: *Semiosis de lo Ideológico y del Poder. La mediatización*, Buenos Aires, F.F.y L., Oficina de Publicaciones del C.B.C., U.B.A., 1995.