

La mediatización puesta en escena*

Por: Oscar Steimberg

Presidente de la Asociación Argentina de Semiótica, Director de Investigaciones del Área de Crítica de Artes del Instituto Universitario Nacional del Arte, Profesor Consultor de la UBA

Sumario:

En este texto, el autor se propone explorar la evolución de los programas culinarios en la televisión argentina, marcando el paso de una estética fundada en la practicidad y el saber tradicional hacia una puesta en escena de mayor complejidad, que involucra otros repertorios lingüísticos y una diferente apropiación por parte del público respecto a los programas clásicos. Asimismo, establece una distinción entre las culturas gastronómicas gramaticalizadas y textuales, una escisión marcada por la receta, considerada como codificación, ya sea normativa o empírica, del saber comprobado tradicionalmente.

Descriptores:

Cocina - Recetas - Televisión - Folklore - Tradición

Summary:

In this article, the author explores the evolution of culinary shows on argentinian television, indicating the passing of an aesthetic based on practicality and traditional knowledge towards a more complex scene-setting, involving varied linguistics repertoires and a different relationship with the audience than the one in the classic shows. Moreso, he establishes a distinction between grammatical and textual culinary cultures, a rift marked by the recipe as a coding, either normative or empirical, of traditionally proven lore.

Describers:

Cuisine - Recipes - Television - Folklore - Tradition

*Una primera versión de este artículo se publicó en *Médiamorphoses*, N° 19, Paris, INA/Inathèque de France, 2007.

En la transposición a los medios de los géneros tradicionales es ya habitual la puesta en escena de la operatoria misma del pasaje. Una receta de cocina, por ejemplo, suele ser *actuada* por los conductores de los programas culinarios, con exageración de rasgos étnicos y clichés estilísticos en el habla y la gestualización, intervalos testimoniales, paródicos y hasta ficcionales en la exposición y comentarios sobre los juegos de cámara o los procedimientos de montaje. Y fenómenos similares se registran en otros espacios de género, como si el verosímil de una transmisión informativa, lúdica o aun didáctica no pudiera construirse sin la actualización de una prueba, la de una competencia discursiva actualizada y múltiple del operador; intra y extramediática.

En la televisión argentina actual esos nuevos procedimientos pueden confrontarse con los más tradicionales, y la vida del género parece querer acentuar una indefinición de época. Se estudiarán aquí brevemente dos ejemplos, ambos del tratamiento televisivo de la receta culinaria. Antes, una cita acerca de la receta como género, demostrativa de su oculta complejidad.

"...las recetas codifican la verdad comprobada en forma de pasos a seguir. (...) podemos decir que la receta es la técnica del asegurarse a sí mismo. Para todos los que creen necesitar recetas, la seguridad

de expectativas es más importante que la posibilidad de realización. Lo importante no es poder imponer las expectativas, sino poder mantenerlas. De esto se sigue que las recetas, al igual que las normas, sirven para absorber la inseguridad y disolver la desilusión." (Bolz, 2006 [2001]).

Creo en la pertinencia (personalmente, me produce el efecto de una total pertinencia) del párrafo de Bolz en relación con la receta *médica*. Pero sus proposiciones incluyen explícitamente, dentro del campo de las recetas, también a las de cocina. Si consideramos toda subclase de recetas en términos de su soporte verbal específico (pero sólo en términos de él), tanto su definición del instrumento como su conclusión acerca de las razones de su uso mostrarán ante nosotros condiciones de universalidad. En lo que respecta, por ejemplo, a las recetas culinarias, deberíamos para eso limitar nuestro objeto a los términos estrictos de ese soporte verbal inicial, con sus invariantes de base: temáticas, relacionadas con lo que se presenta como esa "verdad comprobada"; retóricas, las configuradas en esa "forma de pasos a seguir", y enunciativas, las que surgen del carácter indicativo-normativo del texto. El problema empezará cuando intentemos una consideración de la vida del género que vaya más allá de la construcción emplazada en ese soporte. Y no se puede no ir más

allá, porque si las recetas, como señala Bolz, "sirven para absorber la inseguridad y disolver la desilusión", eso debe ocurrir en la instancia de su procesamiento, que incluirá un momento de difusión y otros de lectura y aplicación. Y no parece, al menos hoy, que esas instancias presenten características de unicidad. Ha crecido y cambiado el mundo de esas recetas, género que no sólo supo ser tradicional sino que lo fue además (en alguna de sus vidas actuales sigue siéndolo), en los términos humildes y silenciosos propios de una condición instrumental por principio fuera de escena; hasta el punto de volverse apenas perceptible como discurso, atenuado todo rasgo de singularización de su expresión por el privilegio de su carácter funcional.

Pero esa condición ha cambiado, entre otras razones por la incidencia de distintos procesos de mediatización. También, por los cambios introducidos por un estilo de época. En cuanto a lo primero, se impone una vez más el señalamiento de los efectos de producción y a la vez de descentramiento del sentido resultantes de la caída de la linealidad y de la de la acotación y el cierre proposicional propias del pasaje de la expresión verbal a los lenguajes híbridos, con componentes de imagen y sonido no verbales, como los de la televisión (Verón, 2001). Con respecto a lo segundo, (se habla aquí sólo de

operatorias propias de la comunicación contemporánea) debe considerarse (también una vez más, en el campo de una semiótica de los estilos) la expansión de la mostración del momento de la asunción del texto y la de su condición hipertextual. (Calabrese 1987, Eco 1993, Steimberg 2003).

El discurso culinario y sus folklores

Por las mismas razones enunciadas por Verón en relación con las aporías de la palabra política en su instancia televisiva, los cuerpos de la televisión entran en relación de vinculación - desvinculación con las palabras que podrían acotar su sentido. Y a causa de los efectos estilísticos de la organización discursiva que los asocia, se separan de las palabras y de las instituciones sintácticas de un género de larga estabilidad, como es el de la receta de cocina.

Las recetas de cocina son, o fueron, parte de algún folklore. Para afirmarlo es necesario elegir una definición de lo que se entiende como producción folklórica, y, como se sabe, ha habido varias. Y como ocurre con toda novedad de la cultura, las definiciones del pasado vuelven a mostrar ante ella su diversidad, e incluso sus relaciones de (a veces insalvable) oposición. A partir de la adjudicación ampliamente abarcativa de William J. Thoms, para quien (en la definición de 1846) serían parte del folklore las "tradicio-

nes, costumbres y creencias populares", las especificaciones abren y cierran distintos campos referenciales. Ya casi a finales del mismo siglo, Houme (en 1887) temporaliza el concepto de lo popular: la ciencia del folklore se ocuparía de "la supervivencia de las creencias y costumbres arcaicas en los tiempos modernos". Distintos esencialismos se desarrollan desde entonces a partir de la apelación a lo que puede entenderse como "popular" y como "supervivencia" en las sociedades complejas de cambio rápido. Y en este sentido puede entenderse la definición de Lévi-Strauss como el reconocimiento del área de prácticas implicada en su complejidad y pluralidad, temporal y espacial, "soi qu'on le explique par la nature archaïque des faits étudiés (donc très éloignés, dans le temps sinon dans l'espace), sois par le caractère collectif et inconscient de certaine formes d'activité sociale et mentale dans toute société, y compris la nôtre" (Lévi-Strauss, C., 1958). Conviene recordar también que en un momento muy anterior a la expansión de lo que sería entendido por estructuralismo, Jakobson lo entendió (el trabajo es de 1929), en tanto "forma específica de creación", como el efecto de una "censura preventiva de la comunidad" (Jakobson, R., 1973): una producción cultural que se da en la diacronía de unas *maneras de hacer*, ya que el hecho folklórico se

constituye al ser aceptado socialmente el resultado de una serie de versiones, y no en el nacimiento de un texto como en la literatura. Jakobson interviene así en una polémica que venía de los tiempos del primer romanticismo (Aarnim / Grimm: ¿el cuento popular es creado por un hombre genial, por el que habla su pueblo, o por toda la comunidad?) y que no ha cesado: los reclamos de autenticidad o fidelidad en lo que se entiende como "proyección folklórica" remiten a la creencia en esencias de lo tradicional o lo popular, y no al reconocimiento de los efectos de una operatoria que, aunque se desarrolle en un tiempo extenso, siempre recoge los rasgos de una circulación cultural de época. Y lo hace en cualquier lenguaje o soporte: J.-M. Schaeffer separa adecuadamente, al respecto, folklore de literatura oral: el folklore constituiría "l'ensemble d'usages, des croyances et d'activités culturelles traditionnelles d'une société, indépendamment de leur mode: il existe des formes folkloriques par l'écrit" (Schaeffer, 1995).

El sentido de la expresión "actividades culturales tradicionales" usada por Schaeffer debería acotarse. Y hasta el punto de entender esa tradición como la repetición que baste, que sólo baste, para vehiculizar la "censura preventiva de la comunidad" de que habla Jakobson. En los programas culinarios actuales de la televisión, las "tradiciones,

costumbres, creencias" convocadas por la puesta en escena de una práctica culinaria, o de una reflexión sobre ella, o de alguno de los modos de producción o consumo de sus elementos, son a veces expresiones discursivas de un estilo de implantación reciente, o aún de una moda. Y en otros casos, las metonimias de género de larga tradición (la presentación de un plato típico acompañada por canciones de su región, las anécdotas de un animador o animadora de cierta edad matizadas con chistes o recuerdos de avisos publicitarios de época) toman la escena como en los programas culinarios para amas de casa de los comienzos de la televisión o los anteriores de la radio.

La partición estilística de los canales argentinos de cocina

En la Argentina, estrategias o azares de la distribución televisiva han hecho que un canal dedicado exclusivamente a los temas del comer y el beber y otro a temas tradicionales *de la mujer* ocupen lugares contiguos en el dial televisivo, componiendo la muestra permanente de una confrontación estilística absoluta.

El primero de los dos canales -*El Gourmet*- constituye el espacio de despliegue de todo lo que puede constituir, en el país, el saber deseable, en la materia, de una clase media que se quiera informada y con aspiraciones

de circulación social elevada. Y su oferta incluye la puesta en escena de accesos a la temática general que se concretan a partir de entradas múltiples, con tratamientos muchas veces fragmentarios de cada producción culinaria, o relacionados con las condiciones de existencia de los elementos empleados: hay un programa que puede clasificarse como de divulgación científica, otro de información empresarial especializada (relacionado con bodegas locales), y varios dedicados a cocinas étnicas diversas, con chefs que extreman su tono lingüístico y sus intercalaciones narrativas de información contextual.

Pero la selección del canal se expresa, aun más fuertemente que en esa diversidad, en las elecciones de ambientación, los niveles de lenguaje y la parada enunciativa de los conductores y profesionales de la cocina que animan cada programa. Que en cada caso puede llegar a proponer algún camino de reescritura de las previsibilidades del género. El "horizonte de expectativas" (en el sentido de Bajtin y Gauss) ofrecido al lector está cubierto siempre por una, digamos, gentil oscuridad. Porque los programas se organizan en torno de recetas pero:

-muestran el lugar del conocimiento singular o microsegmental y no público como rasgo diferencial característico de cada estilo de cocinero;

-ofrecen los datos como parte de una coreografía que pone el acento en rasgos generales de un estilo regional o segmental;

-privilegian informaciones que sirven para componer realizaciones propias, más que para reproducir recetas completas.

-contienen referencias constantes al carácter socialmente representativo (de nivel social) de las novedades o precisiones asociadas a cada presentación.

El otro canal -*Utilísima*- mantiene en general los rasgos de sencillez expositiva, lenguaje neutro y promesa de utilidad inmediata de la información que era característica de las producciones "para señoras". Alguna novedad en otro momento impensable (hay un programa de cocineros *gay*) pone distancia con el pasado del género y de su público pero no rompe con los moldes de sencillez temática y retórica del conjunto.

En los años que van del siglo se han roto algunos límites de los programas innovadores del sector. El eje de oposición que permitían establecer con los programas tradicionales había sido pertinentemente descripta como el de cocina *neobarroca* vs. *clásica* (De Lazzari, 1999, con referencia a la denominación propuesta para el estilo de época por Omar Calabrese). Ahora podrían mantenerse los adjetivos calificativos pero convendría, tal vez, cambiar el sustantivo de

la fórmula: la cocina es ya sólo uno de los espacios mostrados en la programación, y los otros "campos más allá del culinario", que se mostraban sólo a través de los intersticios de la cocina-mundo, ocupan ahora la escena con naturalidad: el bar para el encuentro con el ejecutivo de empresa, el campo sembrado visto desde la galería o recorrido buscando muestras de cultivo, el laboratorio desde el que se explican los usos posibles en la preparación culinaria del nitrógeno líquido. Y se trata de espacios de los que no se promete la presencia futura en escena ni una duración discernible en ella. Los que parecen anunciar una duración mayor son los motivos temáticos, las entradas descriptivas, los repertorios lexicales y su comentario... En relación con una cocina regional, la venezolana, se señaló en un artículo reciente la insistencia de la oposición entre las culturas gastronómicas *gramaticalizadas*, propias de la tradición occidental, especialmente la anglosajona, y las *textuales*, que, con referencia a la clasificación de Iuri Lotman, se autorrefieren como suma de precedentes, de modos de uso, y no de normas y reglas (Mangieri, 2006). La partición, que permite el registro de diferencias en los modos de cambio y permanencia de los géneros y subgéneros del universo culinario (ingresar en una memoria no es igual a articularse en una gramática), permite también reflexio-

nar sobre la novedad de algunas de las diferenciaciones más actuales dentro de la cocina mediatizada. Que en su versión más lúdica e hipertextual estaría cerca de la cultura gastronómica gramaticalizada pero se apartaría de ella por uno de sus rasgos barrocos: la mostración de sus paradigmas ordenadores en tanto construcción siempre inacabada, y la del acto de esa construcción como un logro de tanta importancia como el de la producción culinaria misma.

Un mundo de repertorios

Con distintos grados de verosimilitud en su ocupación de la escena, los actores de la nueva escena culinaria de la TV se muestran en tanto personajes empeñosamente singularizados. En los despliegues personales de animadores e invitados se acentúa el despliegue de rasgos de estilo difícilmente asociables en primera instancia con otros, y a veces se exhibe la soledad misma (una conductora de programas del canal El Gourmet suele servirse un plato de lo que ha cocinado en pantalla y mostrarse cuando empieza a consumirlo en soledad). Y desde esas singularidades se fragmentan datos y relatos de experiencias para componer platos en el momento, se confronta explícitamente con tradiciones o estilos tanto en la instancia de la preparación como en la de la selección, y de la sucesión de novedades y giros con-

versacionales surge un efecto de armado de repertorios, en lugar de recetarios.

La novedad puede ser tan fuerte como la del crecimiento cualitativo, por los años 30, de la receta publicada en libro y en la prensa (Traversa, 2000). Porque implica también un cambio en la relación entre información y acción: la receta que por entonces multiplicó su llegada regular a través de la prensa, o de una versión televisiva serenamente previsible, ofrecía (y ofrece en los programas actuales de corte tradicional) un saber que se despegó parcialmente, con respecto a la receta de circulación privada de la etapa anterior, de la exigencia de la utilidad inmediata; la puesta en escena actual de operatorias de inclusión estilística y juego hipertextual privilegia, además, la articulación entre discursos por sobre las estrategias de aplicación.

Tantas insistencias de época invitan a pasar a campos ya vecinos ¿Se trata de otra puesta en superficie de la opción por la mostración del hacer, como ocurrió con el hacer artístico? Quién sabe: está la amplificación del momento procesual y de su percepción, pero no suele haber datos sobre estrategias creadas como resultado de momentos del hacer. Es cierto que se deja de privilegiar la reproducción de la receta, y que esa reproducción no era -no es- arte. Pero las decisiones en el curso del trabajo no surgen de

una "dialéctica de la promoción anafórica" (Souriau, 1965 [1947]): son sucesivos ingresos de temas o hallazgos. Hay anáfora porque se trata de soluciones o articulaciones con lo que ya se ha presentado o procesado, pero cada nuevo elemento o procedimiento surge de un saber externo y anterior. El chef clikea... hacia un hipertexto que constituye un repertorio de *salidas*.

Bibliografía

- BOLZ, Norbert, *Weltkommunikation*, Padeborn, Wilhelm Fink Verlag, 2001; trad. esp. Comunicación mundial, Buenos Aires, Katz, 2006, p. 162.
- CALABRESE, Omar, *L'età neobarroca*, Roma-Bari, Gius, Laterza & F., 1987, p. 12.
- DE LAZZARI, Gastón, "La construcción audiovisual de las apetitosidades en programas culinarios de televisión", presentación al IV Congreso Internacional de la Federación Latinoamericana de Semiótica, III Simposio de la Asociación Gallega de Semiótica, La Coruña, 1999.
- JAKOBSON, Roman, "Le folklore, forme spécifique de création", en *Question de poétique*, París, Seuil, 1973, pp. 62-70.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, "Anthropologie et folklore", en *Anthropologie structurale*, París, Plon, 1958, p. 393.
- MANGIERI, Rocco, "Rituales de contacto a través de la cocina y las maneras de mesa: aproximación a una semiótica del sancocho", *deSignis*, nº9, Barcelona, FELS-Gedisa, 2006, p. 21.
- SCHAEFFER, J.-M., "Folklore", en *Nouveau dictionnaire encyclopedique des sciences du langage*, París, Seuil, 1995, pp. 505-506.
- SOURIAU, E. (1947, 1965) "¿Qué es el arte", en *La correspondencia de las artes*, Buenos Aires, Fondo de cultura económica

- STEIMBERG, Oscar, "Las dos direcciones de la enunciación transpositiva: el cambio de rumbo en la mediatización de relatos y géneros", *Figuraciones*, nº1-2, Buenos Aires, Instituto Universitario Nacional del Arte y Asunto Impreso Ed., 2003, p. 295.

- TRAVERSA, Oscar, "Pratiques alimentaires et constructions discursives: à propos de quelques traits identitaires des habitants de Buenos Aires et de ses environs", *Hermès*, nº28, París, CNRS éditions, 2000, p. 187.

- VERON, Eliseo, *El cuerpo de las imágenes*, Buenos Aires, Norma, 2000, cap. 5.

Registro Bibliográfico

STEIMBERG, Oscar

"La mediatización puesta en escena" en *Dossier de Estudios Semióticos, La Trama de la Comunicación, Volumen 12, Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación*. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario. Rosario. Argentina. UNR Editora, 2007