

Instituto de Investigaciones Gino Germani

VI Jornada de Jóvenes Investigadores

10, 11 y 12 de Noviembre

Diego Feldman – Universidad de Buenos Aires (UBACyT SO11 y 20020100100098)

diegofeldman@gmail.com

Eje 4: Producciones y consumos culturales. Arte. Estética. Nuevas tecnologías.

La televisión gourmet: participación de la ficción en un género no ficcional

Introducción

Los programas de cocina se suponen como pertenecientes a un género no ficcional, tal como lo demuestran los rasgos de la mirada a cámara y la interpellación verbal directa al espectador. Sin embargo, quedan excluidas de este contrato no ficcional operaciones que hacen a la ficcionalización del relato gastronómico. Estas operaciones se manifiestan especialmente en el plano temporal: huella de esto son los distintos mecanismos elípticos presentes en estos programas.

Para mostrar distintas instancias ficcionalizantes se compararán sincrónicamente dos programas de cocina distintos en el canal *El Gourmet*: “Los fuegos con Francis Mallmann” y “Recetas y secretos de Narda”. Se relevan marcas y se describirán operaciones a fin de evidenciar el juego entre ficción y no ficción, que aparece de modos diversos en estos dos programas.

Algunas consideraciones sobre el discurso instruccional

Silvestri (1995) caracteriza al discurso culinario como instruccional, en tanto que “supone una función de aprendizaje (...) se trata de un discurso *orientado a la ejecución práctica de acciones*” (Silvestri, 1995: 15; 16). La finalidad de desarrollar en el receptor ciertas conductas y acciones implica la necesidad de proveer de herramientas y conocimientos

necesarios para tal fin. De esta manera, la instrucción toma la forma de un discurso *directivo* en tanto se comunica de modo imperativo ciertas prescripciones y pasos que están sistematizados y ordenados en forma jerárquica.

En tal sentido la receta en los programas televisivos de cocina no escapa a este tipo de configuración discursiva y, si bien las órdenes impartidas para seguir un procedimiento están matizadas debido a la construcción de un enunciatario levemente más simétrico, es igual de secuencial y estructurado que un instructivo de otros tipos.

Otra de las características de este tipo de discursos que se hace explícita es que las instrucciones provistas habilitan al receptor para la acción, cumpliendo con el requisito de que son claras y sin lugar para ambigüedades.

Finalmente, el gran aporte que el dispositivo televisivo, en tanto medio audiovisual, provee a este discurso instruccional es el acompañamiento icónico de la performance de la receta en sí misma. Es decir, el que el cocinero lleve a cabo la receta en el programa es, fuera de sus obvias funciones estéticas y de entretenimiento, con el objetivo de ilustrar y exemplificar los pasos a seguir por quien irá a ser el receptor de ese discurso.

El fingimiento en la cocina

Se concibe a los programas de cocina en tanto miembros de la familia de géneros no ficcionales, lo cual es evidente en el uso de la mirada a cámara en los dos casos, y en la interpellación verbal directa al espectador, dos cualidades propias del discurso audiovisual no ficcional, en tanto el dispositivo enunciativo queda en evidencia y el régimen del discurso, como consecuencia, queda por sobre el régimen de la historia. Esto no impide que se utilicen mecanismos ficcionalizantes que están implícitos en el contrato de lectura que este tipo de producciones propone.

Jost (1997) retoma de Hamburger la noción de *feintise* y la analiza en el discurso audiovisual. Se refiere a este término como “discursos de fingimiento”. Los enunciados indiciales que en este tipo de programas definen un tipo especial de operaciones modales son referencias por exemplificación, lo cual se corresponde con todo el desarrollo de la receta durante el programa, toda vez que ésta funciona como un ejemplo de cómo llevarla a cabo en la cocina de cada hogar.

Jost indica que el discurso audiovisual puede mostrar acontecimientos que, incluso si no hubiesen tenido lugar sin estar en juego la cámara, no pueden ser considerados falsos o inventados, sino *fingidos* (Jost, 1997). De tal forma el desarrollo de una receta se considera una representación que busca imitar las condiciones reales de una cocina. Más aún, los programas de El Gourmet finalizan, en su totalidad, con el cocinero/actor¹ comiendo su producción. La feintise aparece de este modo como *enunciativa*, en tanto hay una simulación de un hecho que aparece como factual. La preparación de la receta está pensada para ser mostrada frente a la cámara en función de la preparación doméstica de la misma, y no tendría sentido su preparación fuera de ese contexto. En el programa conducido por Narda Lepes la mimesis del enunciado de realidad se hace clara en el espacio construido: una cocina que, por su disposición y decoración representan por deslizamiento metonímico a la totalidad y la idea de hogar, mientras que Narda-personaje adopta un papel de cocinera-ama de casa y de tal forma refuerza la idea de la cocina en el hogar. La misma idea queda expuesta al analizar los preparados que el programa propone, en tanto son de fácil realización e incluyen ingredientes económica y físicamente accesibles. En el caso de Mallmann no es el espacio lo que genera una idea de mimesis con la realidad, ya que sus emisiones se desarrollan en espacios abiertos al aire libre, en diversos sectores de la Patagonia argentina. En su caso es él mismo, Mallmann-personaje, que se ubica en un lugar de *bon vivant* y así toma forma la mimesis con el enunciado de realidad. Esto también se ve en las recetas que se desarrollan, considerando que sus ingredientes son caros y difíciles de conseguir, y las preparaciones en general requieren de utensilios y preparaciones especiales.² Todos estos elementos, en ambos casos, contribuyen a la formación de una representación de lo considerado “realidad”.

Las formas narrativas de la receta

El desarrollo de una receta no supone solamente una representación mimética de un enunciado de realidad. La receta a su vez es un relato, en tanto texto narrativo y sucesión de

¹ La figura del cocinero ocupa aquí un doble papel: es en principio el *conductor*, en tanto aparece mirando a la cámara e interpelando de forma directa al espectador para instruirlo en la receta a preparar. Es, por otro lado, un *actor* en tanto encarna al cocinero “en casa”, y representa de tal forma las acciones que se han de tomar antes, durante y una vez finalizada la receta tal como cada uno lo haría en su propio hogar.

² Cabe aclarar en este punto que cada programa construye una figura de enunciatario diferente. Mientras que el conducido por Lepes supone un sujeto hogareño, dedicado a su vida diaria y utilizando a la cocina para subrayar esa condición, el caso de Mallmann habilita un sujeto con más poder adquisitivo, interesado en el buen vivir, la cocina *gourmet* y los placeres individuales en lugar de un sujeto de familia.

acontecimientos, y una narración, cada vez que comprende un acto narrativo y a un conjunto de la situación que se produce en este acto (Genette, 1989).

En tanto relato, la receta es efectivamente una sucesión temporal de acontecimientos y, de tal manera, puede ser estudiada bajo la clasificación propuesta por Todorov (1966) de los problemas que el relato implica: el tiempo en que se desarrolla el relato con respecto al régimen del discurso, el aspecto o el punto de vista del narrador, y el modo o la forma que adopta el discurso del narrador.

Con respecto a la dimensión temporal, es claro que la receta en los programas de cocina debe pasar por pasos cronológicamente sucesivos y cuya compleción demanda períodos de tiempo diferentes. En este tipo de discursos existe, sin embargo, un desfasaje entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso, lo cual constituye una marca de ficcionalización del discurso, al no coincidir el tiempo del relato con el tiempo “real” durante el cual debe desarrollarse la receta. Esta diferencia se percibe a través de elipsis temporales durante las cuales ciertas instancias de preparación de la receta se ven ocultas o eliminadas debido a las exigencias de tiempo de los programas.

Genette (1989) distingue entre elipsis *determinada*, en tanto se indica el lapso de tiempo que se elimina con el objetivo de acelerar el relato, y elipsis *indeterminada* que no lo hace. También establece una división formal entre elipsis *explícita* o *implícita*, tomando en cuenta si se dio a conocer el lapso de tiempo que se elidió.

En ambos casos la elipsis está determinada, en tanto, como parte del carácter instruccional del relato, el cocinero debe hacer conocer la cantidad de tiempo a la que un producto debe ser sometido a un proceso (cocción, reposo). En “Recetas y secretos de Narda” la elipsis es explícita en tanto la conductora, en la medida que explica la receta y a la vez ejemplifica preparándola ella misma, indica que un proceso a seguir lleva una determinada cantidad de tiempo (siempre excediendo a la duración del programa) y a continuación exhibe el producto que ya pasó tras ese procedimiento, y oculta de tal manera todo su desenvolvimiento dado que, de otra forma, se extendería la duración del programa. El caso de “Los fuegos con Francis Mallmann” presenta también elipsis temporales pero difieren en su modo. En estos casos no es explicitada por el conductor, sino que a la indicación de que un preparado requiere de un tiempo de cocción o reposo se introducen imágenes musicalizadas de la zona en donde Mallmann está cocinando, o de la propia percepción del chef. Es decir, aún

indicando el lapso de tiempo que un procedimiento requiere, no se explicita verbalmente que esa porción de tiempo que se está omitiendo.

El cuerpo en el programa de cocina

En tanto programa no ficcional, es pertinente poner en el centro de la reflexión sobre los programas de cocina al cuerpo mediatizado, que no se hace presente solamente en el discurso verbal, sino que compromete la *capa metonímica de producción de sentido* (Verón, 1993), que es el pivote de una red de reenvíos entre los cuerpos que se dan a través de la metonimia y regulan el contacto. Las operaciones que la involucran producen un fuerte efecto de realidad, un efecto de “no mediación” de la cámara y, por lo tanto, desficcionalizante.

Varela (2009) propone agrupar a las operaciones modales de este cuerpo significante en tres grandes grupos:

- 1) Las que presentan modalidades de la persuasión: los “cuerpos argumentativos” que utilizan el ojo de la cámara para presentar testimonio, opinar, presentar denuncias o una posición pedagógica.
- 2) Las que definen modalidades de seducción, en tanto muestran al cuerpo de forma estetizante frente a la cámara.
- 3) Las que se sostienen desde los recorridos indiciales que los recursos audiovisuales instauran como miradas sobre los cuerpos.

Los programas de cocina instalan las operaciones comprendidas en el primer grupo, en tanto los reenvíos metonímicos captados por las cámaras involucran al discurso pedagógico que hace a la actividad culinaria. Es decir, la interpellación verbal directa y la mirada a cámara a través del Eje O-O (Verón, 1983), o el foco en el trabajo con las manos tienen como función asumir una posición pedagógica, de enseñanza hacia el espectador que no sabe. En este caso, el anclaje verbal en la explicación de la receta es un refuerzo a la acción de desarrollarla corporalmente, a modo de ejemplo como parte de una enseñanza. Esto es así en los dos programas comprendidos en el corpus. Esta dimensión del contacto a través de los gestos y los movimientos utilizados para cocinar generan un fuerte efecto de realidad, lo cual no hace más que confirmar al programa de cocina como perteneciente a la familia de discursos veristas.

Conclusión

Durante este trabajo se describieron marcas que confirmaban al discurso audiovisual culinario como pertenecientes al tipo de programas no ficcionales. Estos rasgos se pudieron ver en la aparición del cuerpo significante y la fuerte utilización de la dimensión del contacto corporal como forma de fortalecer el efecto de realidad. También aparecieron en la forma del discurso instruccional que la receta de cocina toma.

Sin embargo, también se relevaron marcas que hacen a la ficcionalización de este tipo de programas: la aparición de representaciones miméticas que los definen como feintise, el trabajo sobre la dimensión temporal del discurso y, por lo tanto, la inclusión de elipsis temporales que operan ficcionalizando.

Este trabajo se concibe como una aproximación a la problemática de los límites entre la ficción y la no ficción en los discursos culinarios audiovisuales, en tanto exponentes de un género no ficcional poco trabajado.

Bibliografía

Genette, G. (1989): "Introducción" y "Duración", en *Figuras III*. (Barcelona, Lumen)

Jost, F. (1997) "El simulacro del mundo", en: *Versión*, N° 7, octubre. (México: U.N.A.M.)

Silvestri, A. (1995): "El discurso instruccional", en *Discurso instruccional*, Buenos Aires. (Oficina de publicaciones Ciclo Básico Común)

Varela, G. (2009) "Cuerpos y espacios de lo cotidiano en la no ficción televisiva" en *Figuraciones Teoría y Crítica de Artes N° 6*, diciembre.

Verón, E. (1983) "Está ahí, lo veo, me habla" en *Enonciation et cinéma, Communications*, N° 38. (Paris: Senil)

Verón, E. (1993) "El cuerpo reencontrado" en *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. (Barcelona: Gedisa)