

Ofertas de realidad: la telenovela, el *reality show* y el cine realista

Offers of Reality: The Soap Opera, the Reality Show and Realist Film

Recibido: 14-04-13
Aceptado: 08-07-13

Aminor Méndez

Cátedra de Semiología de las artes visuales, Facultad
Experimental de Arte, Universidad del Zulia, Venezuela.
aminormendez@gmail.com

Resumen

Este artículo estudia la relación existente entre los medios de comunicación y la vida cotidiana, enfocando especialmente las formas en que la realidad se infiltra en la televisión y en el cine, lo cual puede verificarse en las telenovelas, los *reality show* y el cine realista. La metodología semiótica (Andacht, 2003; Deleuze, 2008; García, 2001; Goffman, 2001; Lotman, 2000), permite un acercamiento a cada uno de los formatos analizados, situándolos en el plano de la representación artística en el marco de la cultura. En la telenovela y el *reality show*, el intento de poner a la audiencia en contacto directo con la realidad es atravesado por la necesidad de seducir al público, mientras el cine realista se ha adentrado en los recovecos de la vida a riesgo de una pérdida de contacto con el espectador lo cual, en cierta medida, ha ocurrido en el caso del cine venezolano.

Palabras clave:

Vida cotidiana, telenovelas, *reality show*, cine realista.

Abstract

This paper studies the relationship between media and everyday life, focusing especially on the ways that reality infiltrates the television and movies, verified in soap operas, reality shows and realistic cinema. The semiotic methodology (Andacht, 2003; Deleuze, 2008, Garcia, 2001; Goffman, 2001 Lotman, 2000), permits an approach to each of the formats analyzed, placing them on the plane of artistic representation in the context of culture. In soap opera and reality shows, the attempt to put the audience in direct contact with reality is counteracted by the need to seduce the public, while realistic cinema has ventured into the recesses of life at the risk of a loss of contact with the audience which, to some extent, has been the case of Venezuelan film.

Keywords:

Everyday life, soap operas, reality shows, realist film.

Introducción

Lo cotidiano es un estructurante más de la textualidad de la vida social, cuyos códigos afectan a la capacidad comunicativa y a los usos sociales de los medios de comunicación de masas, incluyendo al cine y los nuevos híbridos de video y ordenadores (Jensen/Jankowski, 1993).

De igual manera, los discursos articulados por los medios de comunicación ocupan una posición hegemónica en el espacio de la comunicación colectiva y, como plantea Bisbal (2005), han llegado al punto de establecer una serie de rutinas, ritos, tradiciones y mitos, como materia prima para la construcción del orden social y de la vida cotidiana, al igual que el diseño de imaginarios.

Así, estamos frente a una especie de relación simbiótica, en la que cada uno saca provecho del otro. Los medios de comunicación forman parte de la vida cotidiana y ésta se hace cada vez más presente en los discursos de los medios. En especial, la realidad se infiltra en la televisión y en el cine, lo cual puede verificarse en las telenovelas, los *reality show* y el *cine realista*, donde suelen encontrarse detalles verosímiles reconocidos por el espectador.

Evidentemente al público venezolano le causa encanto ver en la pantalla de televisión sitios y espacios que le resultan familiares, gente con su misma fisonomía, oír sus propios modismos, gustos, música y costumbres; en fin, de alguna manera, ver reflejada su cotidianidad. No obstante, la reacción es distinta cuando se trata del cine venezolano. Diversos estudios demuestran que los venezolanos van poco a ver películas venezolanas, siguiendo la tendencia señalada por la profesora Kay Armatage (2010) de que “a pocas películas les va bien en la taquilla de sus países de origen”, como es también generalizado que las producciones estadounidenses dominan las grandes cuotas de audiencias.

Veamos ahora más detalladamente lo que ocurre con la vida cotidiana y su re-presentación en las telenovelas, los *reality show* y el *cine realista*.

Telenovelas

Las telenovelas han demostrado ser mucho más que un simple producto mediático y masivo. Este género, mixtura de ficción, melodrama y realidad, se ha constituido en elemento característico de las sociedades latinoamericanas.

Al respecto, Mata, Rojas y Rossi (s/f) señalan que la telenovela es un fenómeno social, psicológico y cultural, que se ha consolidado como un producto de la cultu-

ra masiva y que caracteriza la idiosincrasia de nuestros países; y, en la mayoría de los casos, ejerce una influencia significativa en las estructuras de pensamiento, en las representaciones colectivas y en las posturas frente al mundo. La sociedad venezolana se ha desarrollado juntamente con estos relatos cotidianos de amores accidentados y finales felices. De manera que, la telenovela funciona como una especie de reflejo de la sociedad, más que como un producto meramente comercial.

En cuanto a su estructura en sí, la telenovela narra, a lo largo de muchos episodios (normalmente a razón de uno por día) las peripecias, habitualmente de corte melodramático, de uno o varios personajes. Por lo general, la audiencia de las telenovelas en Venezuela es heterogénea; sin embargo, se considera que el mayor consumo se da entre las mujeres y, más específicamente las amas de casa, como se verifica en la investigación de Arreaza, Bettarel y González (1972). De manera que, desde la óptica de los productores, el contenido de las telenovelas gira en torno a los intereses estéticos y emocionales de la mujer.

Llama la atención que, a pesar de que en muchos casos representan hasta las dos terceras partes de las emisiones televisivas, las telenovelas han sido desestimadas por la crítica y la academia. No obstante se constituyen en “un vehículo de comunicación masiva que se está ganando el derecho a ser reconocido como una manifestación de cultura popular” (Mendoza, 2002, p. 136).

Evidentemente estas narraciones melodramáticas, cuya temática principal son los problemas familiares e íntimos, han logrado fusionar “las convivencias y experiencias culturales con las exigencias del marketing y el *rating*, convirtiéndose en un producto que se exporta a más de 160 países en todo el mundo” (Mendoza, 2002, p. 136).

Se atribuye a José Ignacio Cabrujas, César Miguel Rondón, Julio César Mármol, Salvador Garmendia, Ibsen Martínez, Leonardo Padrón, entre otros, el rompimiento de paradigmas que logró captar nuevamente al público en una etapa que respondía a la nueva realidad social de los años ochenta y noventa. Aunque el tema del amor siguió siendo uno de los elementos centrales de las telenovelas, se dejó de lado el estilo utópico y siniestro. A partir de entonces fue superada, en cierta medida, la gastada dicotomía de buenos y malos, para dar paso a personajes más parecidos a la gente.

Así, con diferentes lugares, situaciones y personajes, la telenovela empezó a incluir un considerable grado de realismo, a pesar de pertenecer al género de ficción, presentando en cada episodio elementos de la vida diaria, logrando captar la atención del público y congregando a la

familia, especialmente en los horarios conocidos como "estelares":

Allí hablan (...) del mundo reflejado y del mundo que se refleja. De la ficción de sus vidas y la realidad de los personajes acartonados de la telenovela del momento. De una moral que moldea "otra" moral de una ciudad violenta; y de la poca ética de los personajes (...) que tanto se parecen a sus dirigentes civiles y políticos. (Vidal, 1998, p. 87)

Varios autores coinciden al afirmar que, a fin de subsistir y permanecer, la telenovela es confeccionada para complacer al grueso de la audiencia. Bajo esta premisa, es entendible que toda telenovela venezolana presente la figura del marginado. Y justamente las telenovelas que han tenido mayor impacto en el país son aquellas en las que el "pueblo" se ha visto representado y, en alguna medida, dignificado.

De igual manera, se reconoce que este género forma parte de la cultura popular mediática y que aporta contenidos, temas de reflexión y valores sociales, éticos y estéticos, mediante los cuales presenta la realidad; pero también, como señalan Martínez, Asqueta y Muñoz (s/f) "inevitablemente sus relatos reproducen las estructuras de poder vigente; legitiman el abuso social; justifican la exclusión y marginación de clase, de género, de raza, de etnia; y validan la pobreza para unos y la riqueza para otros".

No obstante, la pobreza no se muestra extremadamente cruda en las telenovelas, pues probablemente esto causaría vergüenza en el público y el consecuente abandono del televisor; lo cual es confirmado por Martínez y otros (s/f), al constatar que los venezolanos "No vemos telenovelas para ver nuestra realidad cotidiana, queremos ver historias en donde la gente humilde gane, pero que a su vez sean historias verosímiles".

Por otra parte, los personajes de las telenovelas se caracterizan por el humor, propio de la forma de ser del venezolano, sin importar la clase social. Este elemento sirve de "enganche" con la audiencia, por las ocurrencias, pero también por esa capacidad de reírse de sí mismo. Es como "reírse por no llorar". En palabras de Cabrujas (2002, p. 153): "Nuestra misma risa es autodestructiva, nos morimos de risa viéndonos fracasar, de vivir algo que nos parece que nos queda grande".

Así, a través de variados mecanismos, las telenovelas se hacen verosímiles y todos los estratos sociales tienen su propio espacio, como vencidos o como vencedores.

Reality show

A principios de los años noventa, dentro de las nuevas tendencias de la televisión, surgieron los denominados *Reality show*. Estas emisiones televisivas presentan en tiempo real y en directo las experiencias de convivencia entre un grupo pequeño de personas. Puede decirse que el objeto de los *reality show* es la vida humana y, más concretamente, la vida cotidiana.

En estos programas, se supone que todos los participantes tienen la oportunidad de presentar sus expectativas a los demás, comentar sus experiencias emocionales conflictivas y expresar sus opiniones con libertad.

Todo transcurre en un espacio (interior o exterior) especialmente diseñado para el desarrollo del programa, donde se impone a los participantes del *show* la supervisión constante con cámaras en todos los ambientes y los respectivos micrófonos portátiles, que están obligados a usar permanentemente. Así, enfrentan el desafío de intentar crear un ambiente íntimo, abierto desde el punto de vista de la comunicación y positivo desde el punto de vista emocional, en el que resulte posible entender y solucionar los conflictos.

Este formato ha sido fuertemente criticado por considerarse "Colonización salvaje de lo privado, espectacularización alienante de los sentimientos íntimos, profunda trivialización moral de la tele populismo, trivialización de la experiencia" (Abril, 1997, p. 255). Sin embargo, esta nueva forma de espectáculo ha conquistado rápidamente grandes audiencias.

Los *reality show* no pertenecen a la clase de los géneros de ficción. En palabras de Abril (1997), la llamada tele-verdad otorga especial importancia a la insignificancia y al rol del público, que ahora forma parte de la pantalla. Estas nuevas formas discursivas adoptan elementos del melodrama y de los géneros realistas, pero también del discurso informativo, en la medida en que poseen cierto grado de noticiabilidad.

El innegable éxito de los *realitys* en materia de *rating* se suele explicar apelando a tres características del género: hibridación, interactividad y realismo (Ordoñez, 2005). El primero de estos elementos hace referencia a la fusión que caracteriza al *reality*, en tanto que combina el concurso, la transmisión en directo, el *talk show*, el documental, el informativo, el melodrama y el video clip. La interactividad, por su parte, alude a la relación entre el programa y su público, donde la teleaudiencia se inmiscuye en el desarrollo de los hechos, eligiendo por vía telefónica o informática, a quienes cree que deben irse del programa o permanecer en él.

Adicionalmente, gracias a la variedad de medios de comunicación, el público puede seguir el hilo y conocer los detalles del *reality show* a través de páginas web, noticieros, prensa y programas radiales. Finalmente, el realismo, elemento que –significativamente– da nombre al género, atañe a la manera de representar la realidad, lo cual produce en la audiencia la impresión de asistir, a través de la pantalla, a un acontecimiento real. En palabras de Ordóñez (2005, p. 51):

La promesa de realismo de los realities implica en sí misma un reto difícil. Ya no más representaciones de la vida: ahora es la vida misma la que llega a la pantalla. En cierto modo, los nuevos programas ponen en duda la supremacía de la representación. La realidad desnuda, libre de aderezos, ya no será objeto de mediación estética: no más actores profesionales ni libreto. He aquí que la existencia humana de todos los días, en busca de cuya esencia escurridiza se han afanado pensadores, escritores y artistas, se nos ofrece ahora servida en bandeja mediante el sencillo expediente de oprimir un botón.

Pero esta promesa de presentación directa de la vida diaria se ve comprometida con la demanda de entretenimiento y diversión. Por lo que la “vida en directo” que pretende mostrar el *reality show* no es más que una simulación, tal como plantea Ordóñez (2005), en la medida en que todo el ambiente es un montaje, denominado casa-estudio, lo cual condiciona la naturalidad de “la vida” de los participantes; aparte del proceso de postproducción, en el que se seleccionan sólo aquellos fragmentos de “vida”, que pueden resultar interesantes, atrayentes, dignos de ser transmitidos, por su capacidad para captar la atención.

En palabras de Imbert (2006, p. 127), a nivel simbólico, estamos frente a un dispositivo productor de realidad,

No se trata aquí de una simple reproducción de la realidad objetiva (la de los “hechos”), sino de una realidad que el mismo medio contribuye a construir, a la que da forma mediante unos modos de representación que le son propios: ni totalmente realistas, ni del todo ficticios. El *reality show* sería la formalización extrema de esa oferta de realidad: más que reproducción mimética, responde a una reconstruc-

ción ficticia, a pesar de que su base es documental, se inspira en hechos reales y los “decorados” son naturales, de acuerdo con una representación dramatizada.

Particularmente en la televisión venezolana los *reality show* producidos en el país se han multiplicado desde el año 2000. Entre los más destacados podemos mencionar: *Expedición Robinson* (2001), *Protagonistas de novela* (2002), *Bailando con las estrellas* (2005), *Bailando con las reinas* (2007), *Sudando la gota gorda* (2007), *Yo sí canto* (2010), *Todo por la corona* (2013).

Llama la atención que, en todos los casos, se trata de la “versión venezolana” de *realities* producidos y transmitidos en otros países; incluso, el más reciente, relacionado con el famoso concurso “Miss Venezuela”, se inspira en “Nuestra Belleza Latina” original de Univisión, que se transmite desde el año 2007. De manera que, puede decirse que la fórmula o el esquema es el mismo, donde prevalecen la convivencia, supervivencia, competencia, así como la expresión de capacidades y habilidades artísticas, entre otros aspectos. Y son justamente esos elementos comunes y esenciales de la telerrealidad, los que le han garantizado los más altos niveles de popularidad y *rating*, llegando incluso a ser reconocidos como los programas más vistos en todo el país (como ocurrió en 2010 con *Yo sí canto*).

Cine realista

Las artes y la literatura siempre han aludido a los momentos históricos de su nacimiento. Las diferentes escuelas y tendencias no son más que respuestas político-sociales, que a través de expresiones artísticas buscan la ruptura con el pasado. Así aparecieron el expresionismo, el surrealismo, el dadaísmo, y otra cantidad de movimientos en la pintura, el grafismo, la literatura, el teatro y el cine.

Bajo esta premisa, la vocación realista del cine se revela desde su nacimiento, especialmente en su empeño de registrar el movimiento y la sencillez de la realidad, fundamentándose en un proceso simple en el que la cámara se limitaba a filmar y el proyector a mostrar. Así, Feldman menciona que,

Dentro de las etapas fundamentales puede señalarse lo que se podría definir como ‘documental lírico de la vida cotidiana’, cuyo representante mayor fue Robert Flaherty (...) [sus] películas mostraban una sumaria re-

construcción de la vida corriente de hombres y mujeres simples, enfrentados con la naturaleza circundante –benevolente u hostil– transformada en personaje de primerísimo plano. (Feldman, 1979, p. 37)

Dentro de los movimientos y tendencias cinematográficas surgió en Italia, a finales de la Segunda Guerra Mundial y bajo el mandato de Benito Mussolini, el neorrealismo italiano. Hasta ese momento, el cine italiano se había caracterizado por producciones evasivas de la realidad y, hasta cierto punto, idealistas, lo cual impulsó a un grupo de cineastas a emprender la producción de obras que testimoniaban realidades tangibles. Este movimiento, nacido a principios de los años cuarenta, se constituyó en un cine de denuncia social, que tomaba en cuenta los problemas humanos que afectaban al ciudadano común, en un intento por describir el comportamiento humano y su entorno, y por representar figuras y objetos tal y como actúan o aparecen en la vida cotidiana. Así,

La interpretación, los decorados, la fotografía, la puesta en escena, evitaban cuidadosamente cualquier brillo o efectismo, prefiriendo la aparente opacidad de la vida cotidiana, cuya sordina permitía la mayor evidencia de los detalles profundamente reales, despojados de artificio. (Feldman, 1979, p. 39)

Entre los filmes surgidos en esta época se destacan: *Obsesión* (1942) de Luchino Visconti; *Cuatro pasos por las nubes* (1942) de Alessandro Blasetti; *Roma, ciudad abierta* (1945), *Paisà* (1946) y *Alemania, año cero* (1948) de Roberto Rossellini; *El limpiabotas* (1946) y *Ladrón de bicicletas* (1948) de Vittorio De Sica; *Vivir en paz* (1946) y *Años difíciles* (1947) de Luigi Zampa. La mayoría de estas producciones se constituyeron en impactantes documentos, pues se basaban cuidadosamente en la realidad inmediata, contando historias de la resistencia o de la vida cotidiana de la posguerra. De esta forma,

El cine neorrealista italiano, además de expresión artística, y quizás por serlo, nos ha dado distintas interpretaciones sobre el sentido profundo de la vida y de los hombres, sobre las causas que motivan su acción y sobre las consecuencias que derivan de esas causas. (Hovald, 1962, p. 13, en Prólogo de Fernando Lázaro)

Muy criticado como un cine miserabilista, el neorrealismo considera al hombre de la calle y contem-

poráneo como objeto de su preocupación. En palabras de Hovald, con *Roma, ciudad abierta*, Rossellini había dado el rostro de las calles, de los paisajes cotidianos y de los hombres contemporáneos. Específicamente, el tema de este filme es,

La vida y la muerte, el bien y el mal, la esperanza y el dolor (...) la Roma de la miseria y del hambre, sin prestigio, sin gloria, contra el brillante sol de la crueldad. El heroísmo de todos los días. La traición también de todos los días. Las botas golpean al suelo al alba y en el miedo. Ruidos de descargas languidecen en el silencio de las calles desiertas. Rostros humanos que se destrozan contra el empedrado. Tierna y dura, la vida está allí a pesar de todo, en ese barrio popular en el que se construye la libertad. (Hovald, 1962, p. 68)

Otro de los filmes nacidos en éste período es *Paisà*, de Rossellini, en el cual también se descubre la desnudez de la vida. Esta obra es considerada la cumbre intolerante del neorrealismo, puesto que, en palabras de Hovald (1962), no fue construida, sino captada.

Dentro de los más reconocidos representantes del neorrealismo se destaca igualmente Luchino Visconti, intimista de lo cotidiano que logró recrear totalmente la realidad bajo sus apariencias intactas, “modelando interiormente un rostro que le es immanente, dando estilo a lo inorgánico; rehusando todo difuminado, por otra parte ilusorio, ante la apariencia bruta” (Hovald, 1962, p. 116).

Hovald afirma que el neorrealismo “es una consideración, un acercamiento al hombre: al hombre verdadero (...) El hombre es en cierta medida el denominador común del neorrealismo” (Hovald, 1962, p. 262). De ahí que esta escuela de la cinematografía, al interesarse por el hombre contemporáneo, se constituye en una protesta.

En su evolución –ya a mediados de los años cincuenta– el neorrealismo italiano fue liberándose de las escuelas de la posguerra, con producciones mucho más modernas y variadas, cuyos nuevos y brillantes exponentes fueron Federico Fellini, Michelangelo Antonioni y Carlo Lizzani. En este sentido, Hovald (1962, p. 220), analizando la obra de Fellini, explica que “El tema y los personajes fellinianos se anclan profundamente en la realidad, en la realidad cotidiana del neorrealismo italiano, con sus descampados, sus casas anónimas, sus muros (...) pero esta realidad pronto es trascendida, Fellini la <surrealiza>”.

Para Fellini, el cine <es el arte en el que el hombre se reconoce de la manera más inmediata> y el cine

<es un espejo en el cual deberíamos tener el valor de descubrir nuestra alma...> (Hovald, 1962, p. 223). De manera que, la realidad que describe Fellini es espiritual, y, en menor grado, social, que sólo está en función de él mismo, de lo que él ha conocido, de lo que ha sido, de lo que ha visto en su vida errante.

De acuerdo a la opinión de Romaguera (1999), el neorrealismo se extendió a otros países de Europa (Alemania, Gran Bretaña, España, Francia, entre otros), pero ninguno logró superar el estilo y las historias expuestas en Italia. Cabe destacar también que el cine neorrealista, a pesar de ser mundialmente aclamado y tener una enorme influencia, sobre todo fuera de Italia, tuvo una acogida dispar entre el público de ese país y muchos de los filmes producidos funcionaron mal en taquilla. Además de estas dificultades, el neorrealismo tuvo que afrontar una escasa distribución y la hostilidad frontal de un gobierno preocupado por la imagen que estos filmes transmitían de Italia, con lo que sus autores lo irían abandonando, en pos de un cine más rentable que renacía, y del cine artístico que pronto iba a aparecer en el panorama internacional.

No obstante, la tradición realista tuvo su auge en los países latinoamericanos, tal como lo reseña Millán, quien analiza específicamente la impronta de Buñuel en gran cantidad de realizadores de varias nacionalidades y generaciones, entre los que se destacan: Luis Alcoriza, Alberto Isaac, Arturo Ripstein, Felipe Cazals, Jaime Humberto Hermosillo, Paul Leduc, Glauber Rocha, Nelson Pereira Dos Santos, Tomás Gutiérrez Alea, Fernando Birri, Miguel Littin, Silvio Caiozzi, Eliseo Subiela, Juan Carlos Tabío, Carlos Carrera, Beto Gómez, Dana Rotberg, Nicolás Acuña, Víctor Gaviria, Arturo Sotto y Román Chalbaud.

En cada uno de estos autores se percibe el influjo buñuelesco en "la honestidad de su mirada y la capacidad de dar un toque personal y rebelde hasta al más ajeno de los guiones y en medio de condiciones de producción adversas. Tampoco faltan las citas intencionadas, las coincidencias temáticas y las atmósferas y obsesiones comunes" (Millán, 2002, p. 225).

Si bien, el cine venezolano desde sus inicios en 1897 tuvo un matiz esencialmente realista, con Manuel Trujillo Durán y sus cortometrajes zulianos *Muchachos bañándose en el Lago* y *Un gran especialista sacando muestras en el Hotel Europa*, es a partir de 1959 cuando comienza a producirse en Venezuela un cine en democracia, en el cual, tal como lo reseña Tirado, cineastas como Chalbaud y Margot Benacerraf,

muestran en películas a nuestra gente y país tal cual son, con rigor y seriedad. Porque pre-

sentarán a sus protagonistas hablando el idioma original y corriente del pueblo y porque darán solución a los problemas que diariamente se nos presentan, a la venezolana, con su personalidad, en un gran y único fresco cine nacional. (Tirado, 1988, p. 333)

En Venezuela, la huella del neorrealismo se trasluce especialmente en la filmografía chalbaudiana, en la que, como sugiere Naranjo,

De entrada, la puesta en escena cinematográfica del drama teatral de Chalbaud, tienta a una casi inevitable asociación con la corriente del neorrealismo poético italiano (...) sobre todo la analogía procede por los temas de honda preocupación social, trazados crudamente a lo largo del filme. (Naranjo, 1984, p. 44)

Chalbaud ha reconocido esta influencia, manifestando además su admiración por los directores neorrealistas. No obstante, de acuerdo a Millán, se trata de una influencia más de fondo que de forma, en tanto que,

Chalbaud comparte con Buñuel la misma honestidad detrás de la cámara, así como una mirada sobre la marginalidad, diferente a la ofrecida por el melodrama tradicional, la conflictividad entre realidad social y religión, las tensiones latentes entre deseo y pecado, las relaciones madre e hijo, y las pasiones del *amour fou* llevadas hasta sus últimos extremos. Los personajes de los filmes de Chalbaud son también seres encerrados que no pueden escapar de su trágico destino (...) Chalbaud se mueve por un surrealismo cotidiano que en *Cuchillos de fuego* (1990) ubica al espectador en un universo mágico donde el mundo real y el del pensamiento se confunden. Esos lugares comunes del surrealismo se repiten en *Pandemonium*, *capital del infierno* (1997), pese a que la alusión final al "caracazo" devuelve al público a la realidad. Chalbaud subvierte la realidad hasta convertirla en esperpéntica, mientras que los personajes acaban caricaturizados hasta su bestialización en una película que denuncia desde el humor, escatológico en ocasiones, la corrupción y la violencia que ejerce la alta burguesía. (Millán, 2002, p. 231)

A título ilustrativo, una citación intencionada del neorrealismo en la filmografía chalbaudeana es el afiche de *Roma, ciudad abierta*, de Rossellini, que aparece en el filme *La oveja negra*. Esta articulación en el propio tejido textual filmográfico con una obra de otra época, permite leer una determinada formación cultural del director realizador, al mismo tiempo que hace del arte cinematográfico el lugar de la memoria y de las emociones (Lotman, 2000).

En la misma tendencia naturalista, otro punto de referencia importante para la filmografía de Chalbaud es el cine mexicano, en cual representaba “un cine que, cerca del folletín, del diálogo y las situaciones baratas, era, sin embargo, reflejo del pensamiento latino” (Chalbaud, 1979, p. E-4). Estos influjos explican el empeño de Chalbaud de presentar siempre la problemática social venezolana desde una visión realista.

En este sentido, García (2001) ha propuesto el género de ficción/crónica, que describe más específicamente esta manera de hacer cine, caracterizada por la mezcla de ambos elementos, pues ciertamente “Chalbaud lee nuestro discurso cotidiano, pero sobre él coloca su estilo fantasioso, tierno, recargado” (Balza en Naranjo, 1984, p. 6).

Consideraciones finales

Este trabajo se considera apenas un avance, en el que se han asomado algunas ideas acerca de la representación de la vida cotidiana en tres formatos muy distintos, dos de ellos televisivos (la telenovela y el *reality show*) y el tercero, cinematográfico, específicamente, el cine realista. Tres distintas maneras de ver a través de diferentes dispositivos técnicos (Ledesma, s/f). Y en este caso en particular, se trata de representaciones que, como tales, son constructos artificiales.

Las telenovelas entretienen con escenas que incluyen hechos de la vida cotidiana, pero es evidente que éste género no presenta la vida, sino que la escenifica, con base en un libreto y un trabajo de actores.

El *reality show por su parte*, es una apuesta distinta, que pretende mostrar la autenticidad de la vida, eliminando las “mediaciones”; y este es justamente el elemento novedoso del género en cuestión, que vende la idea de una realidad auténtica que es, al mismo tiempo, entretenida. Por su parte, el cine realista se enfoca desde su descubrimiento de que la vida diaria no es justamente un espectáculo entretenido, lo que no quiere decir que sea forzosamente aburrido o fastidioso.

Ahora bien, los géneros televisivos analizados (telenovelas y *reality show*) han optado por tomar sólo

fragmentos de la vida, obviando aquello que pueda resultar grotesco o vergonzoso para la audiencia, que en principio se ha sentido identificada y atraída por la historia y sus personajes.

Tanto la telenovela como el *reality show* y el cine realista se sitúan en el plano de la representación artística; pero en el caso de los dos últimos, el intento de poner a la audiencia en contacto directo con la realidad de la vida cotidiana es atravesado por la necesidad de seducir al público; mientras el cine realista se ha adentrado en los recovecos de la vida cotidiana a riesgo de una pérdida de contacto con el espectador. Es por esto que las telenovelas y los *reality show* seleccionan y muestran sólo aquellos eventos destacados, habiendo constatado que la vida diaria “tal como es” no llama la atención del público.

En palabras de Deleuze, el rostro es por naturaleza primer plano y “si el hombre tiene un destino, ese sería el de escapar al rostro, deshacer el rostro y las rostrificaciones” (2008, p. 176). De esta manera, naturalmente, el venezolano busca otros rostros en el cine, distintos al suyo.

Las tendencias parecieran apuntar a lo siguiente:

Representación de la vida cotidiana = público masivo

Presentación de lo extraordinario = público masivo

Presentación de la vida cotidiana = público reducido

Los *reality show* particularmente han presumido de lograr el éxito con la hasta ahora incompatible combinación: máximo de realismo + máximo de entretenimiento. Pero, hasta qué punto puede hablarse de realismo verdadero, cuando se trata de una realidad transformada en espectáculo, con vivencias que suceden bajo determinadas condiciones.

Coincidimos con Ordóñez (2005, p. 53) al afirmar que “las vivencias no tienen valor artístico por sí mismas, sino que su perdurabilidad depende de la capacidad del creador para recrearlas o transmutarlas en el marco de la representación (...). En la obra de arte lo que perdura no es la vivencia sino la forma que el artista le imprime a la materia prima de la vida”.

Aunque en el *reality show* los actores son generalmente personas comunes y corrientes, y cuando no lo son, se les pide comportarse tal como lo harían en su vida “fuera de cámara”; el actor de esa vida, mostrada como auténtica, está en conocimiento de que millones de miradas siguen sus pasos capítulo a capítulo. En este sentido, Ordóñez (2005) habla de una espontaneidad simulada, más no experimentada. Es ahí donde los RS, en su pretensión de mostrar la vida en su despliegue, caen en la paradoja de

la simulación, pues ciertamente, nadie vive su vida diaria con el propósito de mostrarla.

Tal como plantea Andacht (2003, p. 89-90) "Es difícil imaginar una alteración mayor que la de vivir en una casa sin barreras informacionales, vocacional y anómicamente dedicada a exhibir la trastienda y la región más oculta de la interacción social, y de escenificarla, y difundirla al instante a millones de televidentes o internautas. (...) Cuando eso ocurre, la persona (...) tiende a experimentar «un tipo especial de autoconciencia»". Y es que, como también explica Goffman (2001), nuestra conducta cotidiana está influenciada por el hecho de que otros nos ven y muy probablemente nos juzgan.

La simulación de sistemas sociales y digitales existe desde hace mucho tiempo y ha tocado diversas esferas, desde la conducción de medios de transporte –aviones, trenes, carros, barcos–; pasando por los simuladores de vida o dinámica familiar –Los Sims–; hasta simuladores de negocios, que figuran un entorno empresarial; simuladores políticos; simuladores de redes; simuladores clínico médicos; simuladores musicales; etc. No obstante, la simulación de la televisión y, más específicamente, de la vida cotidiana en las telenovelas y los *reality show*, va mucho más allá, en tanto que, como dice Pardo (1989, p. 47) "la falsedad de las imágenes construidas por los medios no estriba más que en su autenticidad disimulada (...). El engaño consiste en [pretender] que no hay engaño". De esta manera, la televisión, "que pretende ser un instrumento que refleja la realidad, acaba convirtiéndose en instrumento que crea una realidad" (Bourdieu, 1997, p. 28).

Y efectivamente, tanto las telenovelas como los *reality show* sólo traslucen y ponen en evidencia ciertas porciones de la realidad que convienen a su objetivo de cautivar a la audiencia. La imagen que éstos ofrecen de la vida cotidiana es ficticio, por lo que muestran, pero también por lo dejan de mostrar.

Referencias

- Abril, G. (1997). *Teoría general de la información*. Puerto Rico: Ediciones Cátedra.
- Andacht, F. (2003). *El reality show: una perspectiva analítica de la televisión*. Bogotá: Norma.
- Armatage, K. (2010). *El cine canadiense en la era de la globalización*. Conferencia presentada en la Universidad Rafael Bellosó Chacín. Maracaibo.
- Arreaza, E., Bettarel, E. y González, R. (1972). *Estudio sobre algunos aspectos de la imagen de las telenovelas en un sector de la población de Caracas*. Orbita. Cuarto trimestre N° 2. Caracas.
- Bisbal, M. (2005). *Recepción y televisión en Venezuela: itinerario de una línea investigativa*. Consultado el 3 de enero de 2010, en <http://li.co.ve/IQT>.
- Bourdieu, P. (1997). *Sobre la televisión*. Barcelona: Anagrama.
- Cabrujas, J. I. (2002). *Y Latinoamérica inventó la telenovela*. Caracas. Edic. Alfadil.
- Chalraud, R. (1979). *Apuntes de un cineasta*. N° 18. El Nacional, 12-08-1979, p. E-4. Caracas.
- Deleuze, G. (2008). *Mil mesetas*. Valencia: Ed. Pre-textos.
- Feldman, S. (1979). *La realización cinematográfica*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- García, Í. (2001). *Semiosis del juego de envite y azar en los venezolanos desde el discurso filmico*. Ponencia presentada en la LI Convención anual ASOVAC. Universidad Nacional Experimental del Táchira. San Cristóbal, Venezuela.
- Goffman, E. (2001). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Cuarta reimpresión. Buenos Aires: Amorrortu Editores, S.A.
- Hovald, P. (1962). *El neorrealismo y sus creadores*. Madrid: Editorial Rialp, S.A.
- Imbert, G. (2006). Nuevos imaginarios/nuevos mitos y rituales comunicativos: la hipervisibilidad televisiva. *Designis* n° 9. 127-128.
- Jensen, K.B., Jankowski, N.C. (1993). *Metodologías cualitativas de investigación en comunicación de masas*. Barcelona. Bosch Casa editorial, S.A.
- Ledesma, M. (s/f). *Regímenes escópicos y lectura de imágenes*. Consultado el 9 de septiembre de 2009, en <http://li.co.ve/IQQ>
- Lotman, I. (2000). *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Edición de Desiderio Navarro. Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.).
- Martínez, B.; Asqueta, M. C.; Muñoz, C. (s/f). *Telenovela: relato cotidiano y configuración de identidades*. Corporación Universitaria Minuto de Dios, Bogotá, Colombia. Consultado el 10 de enero de 2010, en http://www.alaic.net/VII_congreso/gt/gt_16/gt16%20p14.html.
- Mata, M., Rojas, E., Rossi, N. (s/f). *El fenómeno cultural de la telenovela venezolana. La conformación de la idiosin-*

- crasia venezolana a partir de la telenovela vista como producto comunicacional*. Universidad Central de Venezuela. Escuela de Comunicación Social. Consultado el 10 de enero de 2010, en <http://www.eca.usp.br/alaic/trabalhos2004/gt16/marianamata.htm>.
- Mendoza, M.I. (2002). La telenovela como texto. *Signos en rotación*. Maracaibo. Ediciones UNICA.
- Millán, F. (2000-2002). "Las huellas de Buñuel. La influencia de su obra cinematográfica en el cine latinoamericano". *Revista Teruel*. 88-89 (2), 221-236.
- Naranjo, Á. (1984). *Román Chalbaud: un cine de autor*. Mérida: Fondo Editorial Cinemateca Nacional.
- Ordóñez, L. (2005). *La realidad simulada. Una crítica del reality show*. anal.polit., Bogotá, v. 18, n. 54, mayo 2005. Consultado el 20 de febrero de 2010, en <http://li.co.ve/IQX>
- Pardo, J.L. (1989). *La banalidad*. Barcelona: Anagrama.
- Romaguera, J. (1999). *El lenguaje cinematográfico*. Madrid, España: Ediciones de la Torre.
- Tirado, R. (1988). *Memoria y notas del cine venezolano 1897-1959*. Caracas. Ediciones Fundación Neumann.
- Vidal, J. (1998). *La telenovela como nueva propuesta literaria*. Memorias del XXIV Simposio de docentes e investigadores de la literatura venezolana. Universidad del Zulia, Maracaibo, Venezuela.