

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES DE LA COMUNICACIÓN



**Los aportes de las formas narrativas y un nuevo
lenguaje audiovisual en los programas de
gastronomía en la televisión peruana (2011 –
2013)**

**Tesis para optar el Título de Licenciado en Comunicación
Audiovisual que presenta el Bachiller:**

Aldo Raúl Leandro Castillo Bernal

NOMBRE DEL ASESOR:

Augusto del Valle Cárdenas

Lima, octubre 2016

A mi madre Roxana Bernal y a mi abuelo Segundo Bernal, por su cariño incondicional.

A toda mi familia, por creer en mi vocación de comunicador y apoyarme durante mis años como estudiante.

A mi asesor Augusto del Valle, quien motivó y guio cada una de mis inquietudes a lo largo de esta investigación con sus enseñanzas y paciencia desde que era solo un proyecto en el curso de Seminario de Investigación I. Sus enseñanzas y sus conocimientos sobre el planteamiento de una investigación académica han sido muy importante para mi formación. A su manera, ha ganado mi lealtad y admiración, siempre estaré en deuda con él por toda la atención que puso a mi investigación durante las asesorías.

A la lectora de esta tesis Giuliana Cassano, por todas sus sugerencias para mejorarla. Sus comentarios sobre el lenguaje audiovisual en el capítulo teórico y la metodología de esta investigación ayudaron a perfilar los resultados que buscaba respecto de los objetivos trazados sobre los programas de cocina en la televisión peruana.

A Victoria Gabilondo y María Jesús Ruiz, por orientarme y facilitarme material bibliográfico sobre lenguaje audiovisual y formas narrativas para consulta durante mi intercambio académico en la Universidad de Málaga de enero a marzo del 2013. A Natividad Payan y al equipo de producción del programa de cocina *Comételo* del Canal Sur en Málaga, por su amabilidad en responder a mis primeras inquietudes sobre programas de cocina.

A mis amigos, Pablo y Jimena, por leer y comentar las primeras versiones de esta investigación. Y, especialmente a Isabel por sus consejos y darme ánimos cada vez que perdía las fuerzas.



Índice

Índice	I
Introducción	VI
I. Capítulo Teórico	1
1.1. Lenguaje Audiovisual	4
1.1.1. Planos	6
A) Planos largos	8
B) Planos medios	10
C) Planos cortos	12
D) Composición	13
1.1.2. Edición	16
1.1.3. Movimientos y posición de cámara	19
1.1.4. Iluminación	22
1.1.5. Dirección de arte	26
A) Vestuario	27
B) Locación	28
C) Utilería	29
1.1.6. Sonido	30
A) Voz	31
B) Música	31
C) Efectos de sonido	32
D) Silencio	32
1.2. Forma narrativa	34
1.2.1. Puntos de vista en la narración	35
1.3. Género televisivo	39
1.4. Industrias culturales	41
1.4.1. Televisión	42
A) Identidades e industria cultural televisiva	43
B) Éxito económico e industria televisiva	44
1.4.2. Gastronomía	46
A) Identidades e industria cultural gastronómica	47
B) Éxito económico e industria cultural gastronómica	48
II. Capítulo Metodológico	50

2.1. Unidades a observar y unidades de análisis	54
2.1.1. Criterios de selección para las unidades a observar	54
A) <i>La tribuna de Alfredo</i>	55
B) <i>Recuerdos de cocina</i>	57
2.1.2. Criterios de selección para las unidades de análisis	58
A) Unidades de análisis para el diseño de la herramienta “Análisis de contenido”	59
B) Unidades de análisis para el diseño de la herramienta “Análisis de discurso”	59
2.2. Análisis de contenido	60
2.2.1. Diseño del instrumento del análisis de contenido	62
A) Instrumento de análisis del contenido	63
2.3. Análisis del discurso	64
2.3.1. Diseño del instrumento de análisis del discurso	66
A) Punto de vista del narrador	66
B) Estructura narrativa	67
C) Cambios de estado	72
C.1. Cambios de estado en el sujeto de la enunciación	74
C.2. Cambios de estado en los objetos	75
D) Instrumento de análisis del discurso	76
III. Historia y formatos de los programas de cocina en la televisión	77
3.1. Historia de los programas de cocina en la televisión	79
3.1.1. Los programas de cocina en la televisión de los Estados Unidos	81
3.1.2. Los programas de cocina en la televisión del Perú	87
3.2. Los formatos de programas de cocina en la televisión	96
3.2.1. El Instructivo	99
3.2.2. El Reality	100
3.2.3. El Reportaje/documental	101
3.3. Conclusiones parciales	102
IV. Los contenidos audiovisuales de los programas <i>La tribuna de Alfredo</i> y <i>Recuerdos de cocina</i>	105
4.1. Cambios en el lenguaje audiovisual de <i>La tribuna de Alfredo</i>	108

4.1.1. Planos	110
4.1.2. Edición	113
A) Primera secuencia	113
B) Segunda secuencia	117
4.1.3. Movimientos y posición de cámara	120
4.1.4. Iluminación	123
4.1.5. Dirección de arte	125
4.1.6. Sonido	126
4.2. Cambios en el lenguaje audiovisual de <i>Recuerdos de cocina</i>	128
4.2.1. Planos	128
4.2.2. Edición	134
A) Primera secuencia	135
B) Segunda secuencia	137
4.2.3. Movimientos y posición de cámara	140
4.2.4. Iluminación	144
4.2.5. Dirección de arte	146
4.2.6. Sonido	148
4.3. Conclusiones parciales sobre las características del lenguaje audiovisual	150
4.3.1. Conclusiones parciales obtenidas del programa <i>La tribuna de Alfredo</i>	150
4.3.2. Conclusiones parciales obtenidas del programa <i>Recuerdos de cocina</i>	151
V. Análisis del discurso aplicado a las formas narrativas de los programas de cocina: <i>La tribuna de Alfredo</i> y <i>Recuerdos de cocina</i>	154
5.1. Análisis del discurso aplicado a <i>La tribuna de Alfredo</i>	156
5.1.1. Punto de vista del narrador	156
5.1.2. Estructura narrativa	161
5.1.3. Cambios de estado	163
5.2. Análisis aplicado al programa <i>Recuerdos de cocina</i>	167
5.2.1. Punto de vista del narrador	168
5.2.2. Estructura narrativa	171
5.2.3. Cambios de estado	173
5.3. Conclusiones parciales sobre los cambios en las formas narrativas	175

5.3.1. Conclusiones en el programa <i>La tribuna de Alfredo</i>	175
5.3.2. Conclusiones en <i>Recuerdos de cocina</i>	176
Conclusiones	178
Recomendaciones	187
Bibliografía	191
Anexos	203





Introducción

Esta investigación explora y describe las características del lenguaje audiovisual y las formas narrativas en programas de cocina de la televisión peruana durante los últimos años, del 2011 al 2013¹. Explora en el sentido que se enfrenta a temas de investigación nuevos para el contexto académico local. Para emprender tal tarea, se ha recurrido al análisis del lenguaje audiovisual y de las formas narrativas en los programas televisivos *La tribuna de Alfredo* y *Recuerdos de cocina*, ambos relacionados y que coinciden en el periodo de estudio, siendo además representativos de los programas de cocina en la televisión peruana.

La idea de llevar a cabo esta investigación surgió de un interés personal por programas de cocina en la televisión local e internacional. Un ejemplo de estos son los programas *Aventura culinaria*², *Nigella*³ y *Sin Reservas*⁴ emitidos por los canales de cable *Plus TV*,

¹ El título de esta investigación hace referencia a las novedosas características de un nuevo lenguaje audiovisual y las formas narrativas en los programas de cocina de la televisión peruana.

² *Aventura Culinaria* es un programa de cocina conducido por Gastón Acurio. Actualmente se transmite por la señal de *Plus TV*.

Fox Life y *Travel and Living Channel (TLC)*, respectivamente. En una primera instancia, la investigación se enfocó exclusivamente en los contenidos o recetas presentadas en estos programas. Sin embargo, no rindió frutos debido al escaso conocimiento gastronómico que el autor posee. El tema de la investigación se fue perfilando a medida que su formación universitaria de comunicador audiovisual se fue desarrollando y pudo detectar elementos en la narrativa audiovisual de estos programas que era necesario describir y analizar, ya que rompían con lo que se puede considerar la propuesta tradicional de un programa de cocina en televisión: una propuesta en el lenguaje audiovisual y formas narrativas novedosas.

Es oportuno indicar que la investigación se encuentra enmarcada dentro de la línea temática que estudia los *procesos de producción y prácticas sociales en la comunicación*, propuesta por la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación (FCAC) de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Dicha línea temática estudia la realización de productos audiovisuales y la relación de estos con el público consumidor.

Se busca explorar un fenómeno actual, el cual se da en la televisión local gracias a la aparición reciente de un novedoso lenguaje audiovisual y asociado a determinadas formas narrativas, y, más aún, al surgimiento de la gastronomía como industria cultural articulada a la imagen que se construye desde los medios de comunicación, más específicamente desde la televisión. Desde el ámbito académico, la importancia de esta investigación se fundamenta en la escasa producción sobre el tema señalado en el ámbito local. La investigación servirá para explorar y describir de una manera detallada el uso de ciertos elementos del lenguaje audiovisual y las formas narrativas empleadas en los programas televisivos de cocina, todo esto desde la perspectiva de la Comunicación Audiovisual. En el caso de los estudios de las características de lenguaje audiovisual, se plantea una aproximación desde los conceptos planteados por diversos autores, entre ellos, Fernando Canet y Josep Prosper, Jaime Barroso, Marcel Martin,

³ *Nigella* fue un programa de cocina conducido por Nigella Watson. Se transmitió en Perú por la señal de *Fox Life*.

⁴ *Sin Reservas* o *No Reservations* fue un programa de cocina conducido por Anthony Bourdain. Se transmitió en Perú por la señal de *TLC*.

José María Castillo, quienes desde una mirada general —primero en el cine y luego en la televisión— logran establecer criterios del uso de los elementos de este lenguaje.

Desde el ámbito cultural–social, la importancia de esta investigación se manifiesta en el impacto que tiene el cambio de paradigma de los programas de cocina en aquellas secciones del proceso asociado al despliegue de las *industrias culturales* de la televisión y la gastronomía, identificados sobre todo con factores vinculados a las identidades culturales que se ponen en juego. Es importante describir el fenómeno producido por estos, ya que en la última década se ha generado, en lo internacional y local, una multiplicación de programas relacionados con la gastronomía. Esto se ha debido a un aumento de consumo por parte de las audiencias interesadas en nuevas propuestas sobre el tema señalado.

La proliferación de programas de cocina con un estilo más dinámico coincide con un contexto sociocultural interesante en occidente y en el Perú. Particularmente en el Perú se registra un *boom* de la gastronomía local, el mismo que, durante los últimos años, ha generado una revolución cultural —vinculada a las costumbres y estilos de vida— merecedora de diversos análisis en campos del conocimiento heterogéneos.

Esta investigación propone un análisis de los programas de cocina en la televisión local. De este modo, resulta pertinente señalar que, con televisión, como concepto, se hace referencia al medio de comunicación masiva y comercial. En la ciudad de Lima, sus principales representantes se encuentran en los canales *Latina*, *América TV*, *Panamericana TV*, *TV Perú*, *RBC TV* y *Global TV*. A estos añadimos canales de cable de producción local como *CMD*, *Plus TV*, *Canal N*, *Willax*, *ATV +* y *Fusión*. En todos estos canales —a excepción de *CMD*, un canal dedicado exclusivamente al deporte— se identifica espacios dedicados a la cocina peruana, directa o indirectamente. Sobre el canal *Fusión*, es importante mencionar que se trata de un canal dedicado íntegramente a la producción de programas de cocina. Sin embargo, no fue seleccionado para esta investigación debido a su aún corto periodo de existencia en la televisión local.

De acuerdo con los párrafos anteriores, se considera que existe un conjunto de características en el lenguaje audiovisual y las formas narrativas de los programas de cocina que llevan a plantear la hipótesis que será probada con el desarrollo del análisis y presentación de resultados en los posteriores capítulos de este trabajo: *El lenguaje audiovisual y las nuevas formas narrativas surgidas de fuentes visuales heterogéneas (desde fuera y desde dentro) han enriquecido el género de programas de cocina en la televisión peruana de señal abierta y por cable durante los últimos años (2011 – 2013)*. Esto ha incrementado el interés en el público produciendo una escala en la producción de espacios dedicados a la gastronomía, y convirtiéndose en un fenómeno masivo y un comportamiento que puede ser caracterizado bajo el concepto de industria cultural. De la hipótesis general, se desprenden hipótesis específicas, que a su vez derivan en objetivos específicos desarrollados en los capítulos III, IV y V de esta investigación. En los siguientes párrafos se presenta un breve resumen del contenido de los capítulos desarrollados en esta investigación.

El primer capítulo (I) presenta el marco teórico, el cual expone los conceptos necesarios sobre los que esta investigación se fundamenta: *lenguaje audiovisual, formas narrativas, género televisivo e industrias culturales*. Asimismo, los referidos conceptos presentan algunas categorías que especifican con mayor detalle los mismos. La secuencia de estos conceptos se ajusta a la utilidad que dichas nociones tienen para el estudio. De manera que cada definición despliega un conjunto de indicadores que se retoman en el capítulo metodológico en el momento del diseño de los instrumentos. En el caso del concepto de discurso este no ha sido definido aquí, sino en el capítulo metodológico.

El segundo capítulo (II) expone la metodología empleada para el análisis de los programas. En dicho capítulo se explica la matriz metodológica, general y específica. Se proponen e implementan dos métodos: el análisis de contenido y el análisis del discurso. Si bien el concepto de discurso proviene del estructuralismo, en este estudio se le asume desde el ámbito de una aplicación metodológica, por ello el sentido específico que adquiere para esta investigación se hace explícito en este capítulo. Además, se explica el uso del análisis de contenido en las comunicaciones bajo la perspectiva de Laurence

Bardín (1986) y el diseño de la variante cualitativa del mismo, utilizada para identificar las características del lenguaje audiovisual que se consideran novedosas. Regresando al análisis del discurso, este se plantea como herramienta cualitativa para el estudio de las formas narrativas desde la mirada semiótica de Jorge Lozano (1982). En dicho capítulo también se expone el criterio de selección de los programas *La tribuna de Alfredo* y *Recuerdos de cocina* como unidades de observación y de análisis para el desarrollo de la investigación.

El tercer capítulo (III), denominado *Historia y formatos de los programas de cocina*, desarrolla una amplia descripción de los programas de cocina en la televisión, puesto que el primero de los objetivos específicos de esta investigación es *describir, a través de fuentes secundarias y primarias de la historia de la televisión, los programas de cocina y sus formatos*. En el caso internacional, se describe a partir de hitos los programas de cocina en Estados Unidos puesto que es un referente en la producción de este tipo de contenidos. Se emplean los estudios sobre los programas de cocina realizados por Cheri Ketchum (2005) y Kathleen Collins (2009), ya que brindan información relevante sobre canales como *The Food Network*. Mientras, en el caso peruano, se plantea un acercamiento mediante el estudio de la historia de la televisión realizado por Fernando Vivas (2008), que hace un recuento sobre todos de los contenidos producidos en los cincuenta años de producción televisiva en el país. Además, en este capítulo se explora la amplitud de formatos de programas de cocina con la finalidad de entender el fenómeno de la hibridación de géneros.

El cuarto capítulo (IV), denominado *Los contenidos audiovisuales de los programas de cocina: La tribuna de Alfredo y Recuerdos de cocina*. De acuerdo con el segundo objetivo específico de *señalar mediante una variante cualitativa e interpretativa del análisis de contenido los cambios en el uso del lenguaje audiovisual en programas de cocina*, se exponen las innovadoras características del lenguaje audiovisual encontradas en cada uno de los programas que rompen con los modelos tradicionales de los programas de cocina. Así, se ratifica la hipótesis específica de que los cambios en el lenguaje han alterado las estructuras de los programas de cocina en los últimos años.

El quinto capítulo (V), *El discurso en los programas de cocina: La tribuna de Alfredo y Recuerdos de cocina*, expone los resultados obtenidos a partir del análisis del discurso de los programas analizados, puesto que el tercer objetivo específico de esta investigación plantea, a través de este tipo de análisis, *señalar los cambios en las formas narrativas de los programas de cocina*. Así, se corrobora la hipótesis específica del cambio en el paradigma tradicional de los programas gastronómicos mediante el uso de un discurso popular y más cercano a la cotidianidad del espectador.

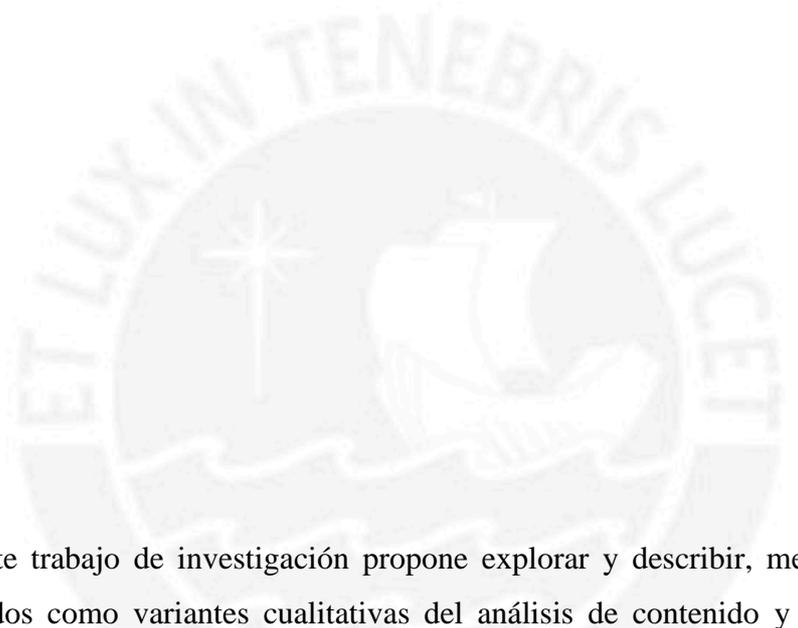
En el apartado de las conclusiones se presenta un recuento de las ideas que esta investigación sustenta sobre el aporte del lenguaje audiovisual y las formas narrativas en los programas de cocina de la televisión peruana de los últimos años. También se resume la importancia de la renovación de los contenidos de estos programas y se destaca el vínculo del consumo de los programas de cocina con las industrias culturales de la televisión y la gastronomía.

Asimismo, se considera oportuno comentar que el desarrollo de esta investigación fue interesante debido a que presentó complicaciones⁵ y también abrió nuevas interrogantes, puesto que durante la realización aparecieron temas en los que no se pudo profundizar. Uno de estas es la instancia de la recepción de los programas de cocina, específicamente la respuesta de las audiencias en el caso de la televisión peruana. Por ello, se plantean ciertas recomendaciones para futuras investigaciones en el campo de la comunicación Audiovisual.

⁵ Durante el desarrollo de la investigación se presentaron eventualidades o contratiempos que llevaron a la modificación de algunos de los objetivos originales. En una primera etapa se planteó la investigación tomando como objetos de estudio programas de cocina foráneos, como *Jamie's kitchen* y *Sin Reservas*. Sin embargo, estos no transmitían resultados significativos para el contexto cultural peruano, por lo que se seleccionó productos televisivos locales de la señal abierta y de cable. Más adelante, surgieron otro tipo de eventualidades, como la aparente cancelación de uno de los programas seleccionados, *La tribuna de Alfredo*, en el canal ATV+. Sin embargo, esto se subsanó cuando el programa pasó a la señal de *Panamericana TV*. Finalmente, otro de los problemas fue la dificultad en el acceso al material audiovisual del programa *Recuerdos de cocina* del canal *Plus TV*.



I. Capítulo Teórico



Este trabajo de investigación propone explorar y describir, mediante métodos identificados como variantes cualitativas del análisis de contenido y del análisis del discurso, las características de los recursos audiovisuales y narrativos de los programas de cocina de la televisión peruana de señal abierta y cable, transmitidos durante los años 2011 al 2013. Así, se puede señalar que, durante los últimos años, tanto los elementos del lenguaje audiovisual televisivo y sus nuevas formas narrativas han enriquecido o dinamizado un buen número de programas de los programas de cocina en la televisión peruana.

Se investigarán *los procesos de producción y prácticas sociales en la comunicación vinculadas a la realización de productos audiovisuales*, enfocados en los programas de cocina de la televisión peruana. Esta es una de las líneas de investigación propuestas por la facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica del Perú. En esta facultad se han producido y publicado diversos estudios sobre

la televisión peruana. Sin embargo, son aun escasos el análisis del lenguaje audiovisual y las formas narrativas en programas en la televisión.

Los programas de cocina han sido recurrentes en la televisión mundial y peruana. Se les puede hallar desde los orígenes de la radio y televisión, como programas orientados al público femenino que permanecía en casa encargándose de labores domésticas. Respecto de estos programas, constituyen el estilo tradicional de un programa de cocina. Sin embargo, con el pasar de los años, han evolucionado en contenidos y formas convirtiéndose en productos dirigidos a distintos públicos objetivos —ya no exclusivamente a amas de casa—. Esta evolución no habría sido posible sin adelantos tecnológicos, como el desarrollo del videotape, la masificación de los sistemas de cable y la televisión digital.

En el presente capítulo se exponen todos los recursos teóricos empleados en esta investigación. En el punto (1.1) se expone sobre el concepto de *lenguaje audiovisual*, y algunos elementos que lo componen como tipos de plano, la edición, los movimientos y posición de cámara, la iluminación, la dirección de arte y el sonido. En (1.2) se expone el concepto de *forma narrativa* enfocado a programas de no ficción en la televisión, desprendiéndose los tópicos: Punto de vista del narrador, estructura narrativa y cambios de estado. Luego, en (1.3) se expone el concepto de *género televisivo*. Y, finalmente, en (1.4) se presenta el concepto de *industrias culturales* desde una perspectiva renovadora, con vistas a dar cuenta no de todo el proceso social involucrado en la institución televisiva, sino solo de aquellos factores vinculados al consumo, como son la configuración de identidades colectivas a través de dichos procesos. En este punto se exponen dos industrias culturales ligadas a esta investigación, la *televisión* y la *gastronomía*.

1.1. Lenguaje Audiovisual

El lenguaje audiovisual tiene su origen en el cine. La televisión si bien hereda dicho lenguaje y lo ajusta a un nuevo soporte bajo condiciones tecnológicas específicas, aporta con nuevas posibilidades. Se trata de, para empezar, características vinculadas a la producción en vivo de la imagen, pero también a su difusión en dispositivos de pequeñas pantallas. Con el tiempo, esto también ha ocurrido con otros soportes audiovisuales de producción y recepción vinculados a la industria de la televisión, como el uso de cámaras de video digital y las condiciones de recepción de los diversos dispositivos de recepción que han ido apareciendo a través de una historia de más de cincuenta años. Esta investigación coincide en la definición propuesta por Fernández y Martínez.

La narrativa audiovisual y el lenguaje (audiovisual) se nutren de reglas y códigos comunes que han ido estableciéndose a lo largo de más de un siglo de existencia del cine. Más de cien años de esfuerzos en pro de comunicar todo tipo de mensajes destinados a la comprensión de los receptores han configurado una gramática mundialmente aceptada, una suerte de lenguaje universal que entienden los espectadores de manera natural y que los creadores han de dominar para conseguir eficacia comunicativa (Fernández y Martínez 1999: 16).

Esta cita hace referencia al cine como proceso cultural de producción, distribución y consumo, del lenguaje audiovisual; es decir al papel histórico del cine para configurar a través de sus dispositivos y de su industria dicho lenguaje. Sin embargo, otros dispositivos y otras industrias también aportado a la configuración de este lenguaje. Es posible plantear el lenguaje audiovisual mediante el desagregado de sus elementos, convirtiéndose estos en el fundamento para la realización de cualquier producto audiovisual: sea cine, televisión o video. El lenguaje audiovisual se ha construido a lo largo de más de cien años de innovaciones visibles en productos audiovisuales del cine y la televisión. En un principio, durante los primeros años de la televisión, las emisiones solo se realizaban en vivo. Es recién a mediados de la década de los años sesenta, con la aparición y difusión del uso del *videotape* y los primeros sistemas de edición que los procesos de producción de la imagen televisiva se asemejan a los de producción del cine. De esta manera, las condiciones de producción y recepción estabilizaron un lenguaje audiovisual televisivo, vinculado a los formatos de los programas en los que el

ritmo de la narrativa era muy distinto al del lenguaje cinematográfico. Como señala Vivas, en el Perú la producción televisiva de los años sesenta en adelante mejoró por el uso de los sistemas de edición. Dicho cambio se manifestó, por ejemplo, en la producción de las telenovelas.

El cambio fue radical. Una nueva máquina de videotape entró a operar para posproducir novelas y los planes de trabajo se pusieron patas arriba: en lugar de grabar cinco capítulos seguidos, se grabaría uno por día. No se ensayaría toda la semana para soltar en una sola expiración el rollo contenido, sino que se respiraría a modo de cine, ensayando cada escena una vez y en seco antes de echar a correr la cinta (Vivas; 2008:127).

La diferencia del lenguaje audiovisual entre ambos medios, cine y televisión, —que en un inicio era clara— está desapareciendo con el transcurso de los años. Por un lado, el cine maneja procesos de producción y presupuestos que permiten acceder a equipos técnicos de mayor calidad. En el caso de la televisión esto es distinto, puesto que los procesos de producción y los presupuestos de este medio de comunicación, en sus inicios, no permitían tener acceso a equipos de calidad que brinden el mismo acabado. Aún más en América Latina, donde los procesos de producción en los medios de comunicación son heterogéneos en sus diversas realidades. Nuevas tecnologías desde los años sesenta, como la portabilidad que otorgó la cámara de video y las unidades móviles de transmisión vía microondas permitió que la televisión desarrolle un lenguaje particular. Más adelante, dicho lenguaje llegó a migrar de este medio al cinematográfico. Si bien se había producido uniformidad con modelos hollywoodenses, para la década de los ochenta, dichos modelos son influenciados por el ritmo y la narrativa audiovisual televisiva. Dicha influencia estética y narrativa puede ser percibida en televisión en programas de género de entretenimiento, informativos o, como esta investigación pretende mostrar, programas de cocina.

Retomando el concepto de lenguaje audiovisual, habría que decir que se trata de una convención, entre espectador y realizador, que a través de sus elementos articula y permite la comprensión del relato. Según lo expuesto por Castillo en la siguiente cita:

No podemos olvidar que todos los lenguajes tienen sus normas (su gramática), sin las cuales no serían un medio de comunicación y entendimiento, sino un caos y el de la pantalla también las

tiene, aunque sin olvidar que los lenguajes son entes vivos, en permanente evolución y así, el lenguaje cinematográfico que está formado por normas generadas de manera colectiva, ha evolucionado desde unas historias resueltas con una simplicidad que hoy nos hace sonreír, hasta desarrollos dramáticos de gran complejidad técnica y narrativa (Castillo 2009: 411).

En la cita de José María Castillo se expone, con mayor claridad, la naturaleza del lenguaje audiovisual ya que este tiene una finalidad normativa para los productos audiovisuales. No obstante, también señala que este se encuentra en constante evolución —algo que esta investigación busca destacar—.

Esta investigación considera necesaria la exposición sobre seis elementos del lenguaje audiovisual: La edición, los planos, los movimientos y posición de la cámara, la iluminación, la dirección de arte y, finalmente, el sonido. Igualmente, estos elementos en el momento del análisis se ponen a prueba bajo las distintas condiciones de producción y recepción televisiva, como pueden ser los sistemas de registro multicámara o los dispositivos receptores en alta definición. Así, por ejemplo, en el caso de la edición para programas de televisión tiene particularidades, adecuadas a una narrativa de información y entretenimiento regidas por formatos, mucho más rígidos que la edición cinematográfica. Cada uno de estos seis elementos antes enunciados vistos bajo las condiciones específicas de la producción y recepción en televisión asumen características distintas a los que ocurre en el caso del cine⁶.

1.1.1. Planos

En lo esencial, el lenguaje audiovisual empleado en la televisión es similar al cinematográfico ya que, en ambos, el *plano* es la unidad mínima visual empleada. Sin embargo, en la práctica, en televisión hay preferencia sobre algunos tipos debido a las dimensiones de la pantalla de los receptores. Sobre la teoría del plano, Marcel Martin señala lo siguiente.

⁶ En el capítulo denominado *Los contenidos audiovisuales de los programas La tribuna de Alfredo y Recuerdos de Cocina* (pp. 108 – 155) se ha procedido a hacer el análisis de contenido del lenguaje audiovisual para los programas de cocina seleccionados.

(Los planos) constituyen el primer aspecto de la participación creadora de la cámara en la filmación de la realidad exterior, para transformarla en materia artística. Se trata de la composición del contenido de la imagen, es decir, el modo como el realizador desglosa y, llegado el caso organiza, el fragmento de realidad que presenta al objetivo y que se volverá a ver idéntico en la pantalla (Martin 2002: 41).

En la cita expuesta se reitera la idea del plano como la unidad mínima del lenguaje audiovisual. En dicha unidad el realizador interviene al determinar la dimensión de lo mostrado y al organizar la información, de forma que lo registrado contribuya a la narración audiovisual de modo significativo. Dicha organización de elementos dentro del plano se denomina composición y será revisada más adelante en este punto. Asimismo, sobre el aporte narrativo del plano, Fernando Canet y Josep Prosper señalan lo siguiente.

(...) Se puede entender por plano un fragmento continuo de imágenes. Generalmente, el plano muestra una parte del acontecer de la historia propuesta por el relato y que se desarrolla en un universo diegético. Ahora bien, hay que tener en cuenta que no es imprescindible que sea una unidad espacio-temporal diegética, es decir, que se muestre un espacio y tiempo continuos. El plano forma parte tanto de la historia del relato (por aquello que muestra) como del discurso (por como lo muestra) (Canet y Prosper 2009: 289).

La referida cita bibliográfica describe la estrecha relación entre el plano y la narración audiovisual. La elección de determinado plano afectará la narración, por lo que muestra y cómo lo muestra. Por ejemplo, no sería lo mismo mostrar, en un relato audiovisual, a una madre llorando en un plano general rodeada de gente, a mostrar a la misma madre en un plano cerrado de su rostro, en el que destaca la expresión del llanto y las lágrimas brotando de sus ojos. Como se ha expuesto la acción es la misma, pero el significado del relato variará dependiendo del plano seleccionado.

Diversos autores han desarrollado manuales con una extensa clasificación sobre los tipos de planos y un criterio de uso en la narración audiovisual. Es pertinente señalar que, para la clasificación de los planos, la figura humana es la medida para establecer una escala. Esta investigación no pretende ahondar en todos esos criterios, simplemente busca describir a partir de planos largos, planos medios y planos cortos, propuestas en el texto, *Narrativa Audiovisual* de Fernando Canet y Josep Prosper, las características de

los más empleados en el contexto de la realización de programas de cocina en televisión en el contexto actual.

A) Planos largos

Los planos largos se caracterizan por describir espacios muy amplios. Son utilizados con frecuencia como referencia de acontecimientos y contexto para los personajes. En esta se encuentra el plano general largo, el plano general, el plano conjunto y el plano entero (Canet y Prosper 2009: 292).

A.1.) Plano general largo y el plano general

El plano general largo tiene la función de describir y contextualizar mostrando espacios, dejando la figura humana pasar inadvertida. En el plano general largo, «es muy común que sean tomas a vista de pájaro y que muestren una ciudad o paisaje. También hay que tener en cuenta el efecto espectacular que producen» (Canet y Prosper 2009: 292). La gran cantidad de detalles que contienen genera un efecto espectacular y sobrecogedor en el público. Sin embargo, su uso en televisión no es tan extendido, debido a que necesitan de mayor tiempo para ser descodificados por el público. Por ejemplo, en la figura 1 se muestra un plano general largo, el cual muestra, en la parte superior, el cielo de un atardecer y en la parte inferior, luces de la ciudad.

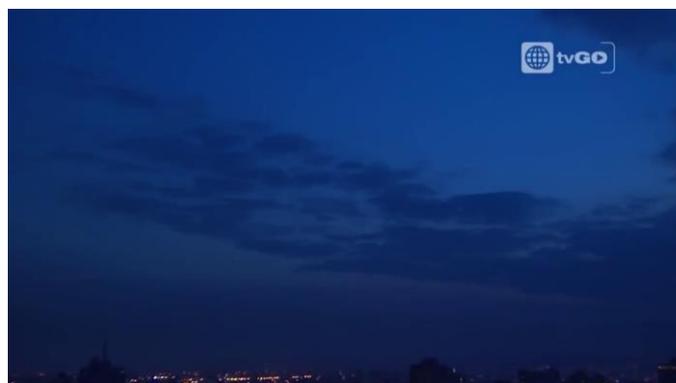


Fig. 1 Ejemplo de Plano general largo en la serie Al fondo hay sitio

Por otro lado, el plano general, al igual que el plano general largo, muestra un espacio amplio. Sin embargo, en este la figura humana si puede ser percibida. En este tipo de plano «domina el escenario, tiene una clara función referencial y permite ubicar al espectador. Por estas características, el plano general es un tipo de plano muy utilizado como plano de situación» (Canet y Prosper 2009: 293). Por ejemplo, en la figura 2 se muestra un plano general en el que la forma humana es percibida en un contexto en el que destaca una fachada y un auto.



Fig. 2 Ejemplo de plano general en la serie Al fondo hay sitio

A.2.) Plano entero

Este plano muestra la figura humana, solitaria o en grupo, de los pies a la cabeza en su totalidad. «El plano entero es el de la figura humana por excelencia ya que la convierte en el elemento clave del mismo, demandando toda la atención. Todavía está contextualizando el cuerpo humano, pero el ambiente ya es claramente un elemento secundario» (Canet y Prosper 2009: 293). Por ejemplo, en la figura 3 se muestra un plano entero de un grupo de cuatro sujetos dos sentados y dos parados en posición frontal hacia la cámara. La cantidad de información visible en este tipo encuadres, de mayor dimensión, servirá al espectador para comprender el contexto de la acción.



Fig. 3 Ejemplo de plano entero en la serie Al fondo hay sitio

B) Planos medios

Los planos medios se caracterizan por contextualizar a los personajes registrados. Suelen usarse para mostrar las relaciones entre personajes y el espacio que los rodea. Asimismo, estos planos tienen una función narrativa, que permite ver las expresiones de los personajes mediante sus gestos, miradas o diálogos. En esta se encuentra el plano americano y el plano medio (Canet y Prosper 1999: 293).

B.1.) Plano americano

Dicho plano presenta a los personajes tomando como referencia la parte superior del cuerpo de los personajes desde la rodilla. El aporte de dicho plano es mostrar al individuo en el contexto. Recibe el nombre de plano americano, ya que era muy usado en las películas *del Oeste* para mostrar a los personajes desenfundando sus armas en los duelos. Por ejemplo, en la figura 4 se muestra un personaje femenino en posición frontal caminando, la cantidad de información del contexto se reduce dándole mayor peso visual al sujeto. Por otro lado, en programas de ficción y no ficción «se emplea cuando un presentador o actor está de pie, solo ante la cámara, combinándolo con planos abiertos o más cerrados» (Castillo 2009: 414).



Fig. 4 Ejemplo de plano americano o 3/4 en la serie Al fondo hay sitio

B.2.) Plano medio

Dicho plano toma como referencia la mitad del cuerpo del personaje. El aporte de dicho plano es mostrar al individuo o elemento del encuadre en un contexto. Los posiciona con relación a un lugar. «Estos planos permiten apreciar con mayor claridad la expresión del personaje, aunque conservando una distancia respetuosa» (Fernández 1999: 33). Por ejemplo, en la figura 5 se muestra un plano medio de dos sujetos, encuadrados tomando como referencia la mitad superior de su cuerpo. En este tipo de plano la cantidad de información del contexto es menor porque la cantidad de elementos visibles se reduce y se privilegia al sujeto, por lo que es posible reconocer más características del individuo. Este tipo de plano es muy utilizado en la entrevista del género informativo.



Fig. 5 Ejemplo de plano medio en la serie Al fondo hay sitio

C) Planos cortos

Los planos cortos se caracterizan por tener una función primordialmente expresiva. Asimismo, descontextualizan lo mostrado en el encuadre. En esta se encuentra el primer plano, el primerísimo primer plano y el plano detalle. (Canet y Prosper 1999: 293-294).

C.1.) Primer plano

Dicho plano muestra de forma cercana un elemento particular en el encuadre, el rostro. «El rostro adquiere para el cine y, aún más, para la televisión una importancia mayor que en ningún otro arte visual» (Castillo 2009: 411-412). El descubrimiento y aprovechamiento de este, significó una revolución en el lenguaje audiovisual, ya que se asoció con las emociones y reacciones. Por ejemplo, en la figura 6 se muestra el rostro compungido de un personaje. En dicho plano hay poca referencia del contexto que rodea al personaje y mayor atención a su expresión. Esta investigación considerará al primer plano exclusivamente para mostrar la expresión de los rostros, ya que el plano detalle, como se explicará en el siguiente punto es utilizado para partes del rostro u objetos.



Fig. 6 Ejemplo de primer plano en la serie Al fondo hay sitio

C.2.) Plano detalle

Consiste en un encuadre más cerrado⁷ que el primer plano de un elemento. Por el acercamiento, posiblemente, las características no son fácilmente percibidas en primera instancia, requieren una lectura visual más aguda del espectador. Por ejemplo, en la figura 7 se expone un plano detalle centrado en un objeto —un revolver—. En este plano se puede ver solo el objeto dejando de lado el contexto.



Fig. 7 Ejemplo de plano detalle en la serie Al fondo hay sitio

D) Composición del plano

La distribución de los elementos dentro del plano se denomina composición. Es pertinente exponer dicho concepto ya que marca la diferencia en el acabado visual de un producto audiovisual. Según el *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*, la composición «(es) la organización de todos los elementos visuales en el interior del encuadre. Componer es agrupar, ordenar todos los valores visuales tomados aisladamente para obtener imágenes con sentido, según una idea guía, un estilo dirigido a alcanzar un efecto estético, informativo o narrativo determinado» (Fernández y Martínez 1999:65). Según lo expuesto, es la forma en que se disponen los objetos para ser “leídos” por el espectador. Una composición lograda determina el peso visual de

⁷ Cerrado es un término técnico empleado en el audiovisual para determinar la extensión de un encuadre. Mientras más *cerrado* es el encuadre mayor será el detalle.

ciertos elementos en un plano, otorga jerarquía a dichos elementos que se quieren destacar en la narración audiovisual al colocarlos en los llamados puntos de interés.

Existen diversas técnicas para obtener una composición lograda en productos audiovisuales⁸. Sin embargo, la principal y más difundida es la *regla de los tercios*. Dicha técnica consiste en dividir el encuadre a modo de retícula en tres partes, horizontales y verticales. Según el texto *Televisión, realización y lenguaje audiovisual*, las intersecciones de los vértices que dividen el encuadre generan puntos fuertes. Asimismo, por la retícula trazada «han de pasar esas líneas o vectores, pues no solo nos referimos a vías de tren o postes de telégrafo, sino también a desplazamientos o miradas. Y lo más importante, las líneas deben dirigir la mirada al centro de interés» (Castillo 2009: 215).

A continuación, se presentan las figuras 8 y 9 que ayudan a comprender lo expuesto en párrafos anteriores. En la figura 8 se presenta un gráfico que ilustra la regla de los tercios. Dicho gráfico muestra un encuadre dividido por dos vértices verticales y dos vértices horizontales. Como se expuso, dichos vértices en sus intersecciones generan los denominados puntos fuertes y están señalados por las letras A, B, C y D. Dichos puntos fuertes y las líneas contribuyen a dirigir la mirada del espectador hacia los centros de interés. En estos, el realizador deberá colocar elementos visuales cargados de significado e importancia para la narración audiovisual. Asimismo, en la figura 9 se presenta el mismo plano americano expuesto anteriormente, con la retícula de la regla de tercios, esta grilla ayuda a visualizar la distribución de los elementos y su coincidencia con los centros de interés.

⁸ Esta investigación no considera necesario exponer todas las técnicas de composición de la imagen audiovisual. Solo se servirá de algunas básicas, empleadas en el medio televisivo. Sin embargo, se sugiere consultar el texto de José María Castillo citado en la bibliografía para mayor información sobre este concepto.

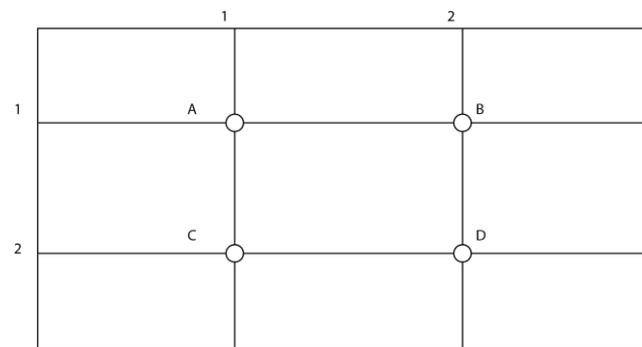


Fig. 8 Ejemplo de la regla de tercios y puntos fuertes



Fig. 9 Ejemplo de la regla de tercios en un plano americano de la serie Al fondo hay sitio

Del mismo modo, es evidente indicar que la *composición* está ligada al formato de la pantalla y la televisión no ha sido ajena a esto. Asimismo, es oportuno indicar que, desde la transición de la señal analógica a la señal digital, que motivó cambios tecnológicos en los equipos de producción y recepción, la televisión ha aprovechado un nuevo formato de pantalla. Según José Carlos Cano en el artículo “La televisión y la televisión digital” (2010), entre los principales beneficios de la señal digital se encuentra, entre otras, un nuevo formato de pantalla de proporción rectangular (16:9), que, en los últimos años, ha desplazado a la proporción casi cuadrada (4:3) y, por otro lado, la opción de la alta definición (HD) con mayor cantidad de líneas de resolución en 1920 x 1080 píxeles. Lo expuesto es importante para la *composición* de la imagen en televisión puesto que se dejó atrás la forma cuadrada y la definición estándar.

1.1.2. Edición

En el caso de la televisión, en sus inicios las transmisiones de los programas se realizaban en directo. Es decir, los productores y espectadores tenían solamente una oportunidad de realizar y consumir el programa. Esto cambió con la llegada del *videotape*⁹, un antecedente a la edición en televisión, a finales de la década de los cincuenta e inicios de la década de los sesenta. El *videotape* transformó el panorama ya que permitió la transmisión en diferido de productos televisivos. «Desde que llegó el video tape (a la televisión peruana) en 1962 existió la posibilidad de capturar y guardar ese chorro electrónico en distintos soportes cada vez más accesibles y difundidos» (Jochamovitz 2010: 56). De acuerdo con lo presentado por el autor, a partir del uso del *videotape* en la televisión se pudo grabar lo que antes solo se transmitía en directo. Asimismo, según José María Castillo, es recién en 1967 con el desarrollo del primer sistema de código de tiempo que aparecen los primeros sistemas de edición para televisión (Castillo 2009: 333). El uso y la evolución de los sistemas de edición en la televisión permitieron un nuevo flujo de trabajo y elevó significativamente la calidad de los productos audiovisuales mejorando la calidad narrativa de los mismos. Asimismo, la importancia de la edición en las producciones televisivas de ficción o no ficción es fundamental, ya que a través de esta se pudo generar mucho más que una narración.

La edición, también conocida como montaje¹⁰, es uno de los procesos más utilizados en las producciones de cine, televisión y video. En dicho proceso se construye el significado de una producción audiovisual mediante la concatenación de los planos. Asimismo, es importante resaltar que es uno de los varios procesos de la postproducción¹¹. Sin embargo, también es necesario indicar que la relevancia de la edición va más allá de la construcción narrativa.

⁹ *Videotape* o, cinta de vídeo.

¹⁰ Para efectos de esta tesis se va a distinguir entre edición y montaje. Si bien ambos términos hacen referencia al mismo proceso, la edición quedará referida mediante el uso de dispositivos magnéticos o digitales, al proceso técnico mismo. Mientras que el montaje hará referencia al proceso más complejo que supone la elección y orden de planos para la construcción de una narrativa, en la que dicho orden se hace evidente.

¹¹ En la actualidad se reconocen tres etapas en la producción audiovisual igualmente importantes —de cara al producto—: preproducción, realización y postproducción.

El montaje es mucho más que la compaginación sucesiva de estas tomas o planos. Es un proceso creativo del que depende, como afirmaba Pudovkin, la fuerza y el ritmo de la obra audiovisual. En el montaje no nos limitamos a reconstruir u ordenar un espacio y un tiempo fragmentados previamente, sino que podemos inventar, crear espacios y tiempos inexistentes en la realidad, ahí radica su verdadera grandeza, eso que se ha dado en llamar “la magia del montaje” (Castillo 2009: 507).

De acuerdo con el autor en la cita expuesta, la edición no se limita a la organización de imágenes para una narración. Esta tiene la capacidad de «inventar espacios y tiempos inexistentes en la realidad». El editor puede cambiar el significado y el ritmo de una narración propuesta. En el texto *Introducción a la Realización de Ficción*, publicado por el Departamento de Comunicaciones de la PUCP, también se señala lo siguiente sobre la edición:

La edición y/o montaje es el momento del trabajo audiovisual que consiste en la organización de planos y secuencias en aras de la (re)construcción de sentido del relato. Es la etapa en la que armamos el producto audiovisual. Para lograr esto, la edición se sostiene en la combinación de las imágenes para crear significado y sentido de ritmo. (Dettleff y Cassano 2010: 175).

Como señalan los autores, la generación de significado y ritmo en un producto audiovisual mediante la selección y organización de los planos es la tarea esencial de la edición. En el caso de productos audiovisuales de ficción y no ficción, generalmente se consigue mediante una organización lógica y temporal de los planos.

Por un lado, la edición genera un *significado* en un producto audiovisual mediante la selección, orden y duración particular de los planos. Esta investigación empleará la clasificación propuesta por Fernández y Martínez de cuatro tipos de montajes según el significado que generan: Narrativo, Descriptivo, Expresivo y Simbólico (1999: 189).

En primer lugar, está el montaje *narrativo*. Esto ocurre cuando la edición se adecua al desarrollo temporal de un relato. Utiliza recursos como la elipsis, el *flashback*, el *flashforward*, las acciones en paralelo, entre otros. Este tipo de edición se encuentra en la mayoría de productos audiovisuales de ficción.

Un segundo tipo de montaje es el *descriptivo*. Esto ocurre cuando la edición privilegia la apreciación de los espacios físicos y los objetos representados. Utiliza recursos como el plano secuencia, el ritmo interno de los planos son más largos. Este tipo de edición se encuentra en la mayoría de productos audiovisuales de ficción y no ficción: publicitarios o documentales.

En tercer lugar, existe el montaje *expresivo*. Esto ocurre cuando la edición mediante el ritmo interno y externo busca reiterar el contenido del producto audiovisual. Así, por ejemplo, el ritmo externo determina el carácter del producto audiovisual, permitiendo planos de mayor o menor duración que otorgan un tiempo suficiente para que el espectador le dé importancia a un contenido específico que puede ser un logo, una acción, entre otros. Este tipo de montaje se utiliza en producciones publicitarias o videoclips.

En cuarto lugar, está el montaje *simbólico*. Cuando la edición emplea metáforas que pueden asociarse y emitir valores conceptuales. Este tipo de montaje puede estar integrado o no a la narración. Utiliza recursos vinculados a lo estético y artístico. Este tipo de montaje puede encontrarse en productos audiovisuales de *videoarte*.

Por otro lado, el *ritmo* de un producto audiovisual se define durante la edición. «El ritmo puede ser percibido de tres formas diferentes: lo escuchamos, lo vemos y lo sentimos» (Block 2008: 198). En el caso de la edición el ritmo es visual porque se trabaja con imágenes, fijas o en movimiento. Asimismo, el ritmo en la edición está determinado por el *contraste* o *afinidad*¹² entre los planos seleccionados por sus características, el orden y su duración. Cuando se habla del ritmo en la edición, este puede ser interno o externo.

El ritmo interno está definido por las acciones desarrolladas dentro de los planos. Este se manifiesta por el movimiento o no de los objetos presentes en la composición de encuadre. Según Block, el ritmo interno puede estar determinado por cuatro elementos.

¹² Cuando se refiere a los términos contraste y afinidad utilizados por Bruce Block se refiere a la mayor o menor intensidad visual.

«Ingreso o salida de elementos en el plano, el movimiento de objetos al frente o detrás de otros, elementos fijos o en movimiento, el cambio de dirección» (Block 2008: 205).

El ritmo externo se define por el corte y la duración¹³ de cada plano. Se habla de un ritmo externo apropiado en un producto audiovisual cuando «guarda una relación que percibimos adecuada entre las intenciones o velocidades de las acciones, narración y el propio ritmo interno» (Dettleff y Cassano 2010: 198). En este punto es pertinente retomar los conceptos de contraste y afinidad entre planos, ya que estos contribuyen al desarrollo de un ritmo externo de mayor o menor intensidad.

1.1.3. Movimientos y posición de cámara

La cámara puede ser fija, pero también puede tener movimiento. La simple acción de mover la cámara brinda cierto dinamismo a la narración audiovisual. Sobre los movimientos de cámara en producciones audiovisuales, «a pesar de que los movimientos de cámara tienen una función narrativa o descriptiva en el film, no por ello debe perderse de vista que su utilización puede responder a necesidades expresivas» (Borras 1977: 41). El movimiento de la cámara se consigue de dos formas: La primera, moviendo la cámara sobre su mismo eje, vertical u horizontal, denominados *paneos* o *tilts* respectivamente. Y, la segunda, sobre un dispositivo de movimiento o con el movimiento del operador de la cámara —cámara en mano o con un estabilizador—. Según Marcel Martin (2002: 55), existe una clasificación de siete funciones de los movimientos de cámara:

- Acompañamiento de un personaje u objeto en movimiento.
- Creación de movimiento ilusorio en un objeto estático.
- Descripción de un espacio o de una acción.
- Definición de relaciones espaciales entre dos elementos de la acción.
- Relieve dramático de un personaje o de un objeto.
- Expresión subjetiva de la visión de un personaje en movimiento.

¹³ Al hablar de duración se considera como la mínima unidad de duración al cuadro (cuadro por segundo o *frame per second*).

- Expresión de la tensión mental de un personaje.

De estos siete tipos de movimientos de cámara, según Marcel Martin, los tres primeros son exclusivamente descriptivos y tienen la función de mostrar, imparcialmente, a los personajes u objetos de un producto audiovisual. Por otro lado, los cuatro siguientes tienen una función expresiva o dramática. Dichos movimientos aportan características particulares y son esenciales a la narración audiovisual.

Al hablar de la función descriptiva y expresiva de los movimientos de cámara hay códigos que deben respetarse o romperse de acuerdo con el género audiovisual realizado, ya sean estos de ficción o no. Por ejemplo, se puede observar en la figura 10 un fotograma del noticiero *90 Segundos*, noticiero del canal *Latina*¹⁴. En este programa, predomina el uso de la cámara fija en la conductora a lo largo de todos los bloques en los que narra las noticias. O por mostrar otro ejemplo, la figura 11 muestra un fotograma del programa de instrucción culinaria, *The french chef* de Julia Child. En este programa los movimientos de cámara son nulos o se limitan a recomponer algunos encuadres sin un aporte expresivo a la narración, privilegiando la descripción de los espacios.



Fig. 10 Uso de la cámara fija frontal en el noticiero 90 Segundos

¹⁴ A inicios del 2015 el canal *Frecuencia Latina* pasó a denominarse *Latina*.



Fig. 11 Uso de la cámara fija frontal en el programa de cocina The French Chef

También es importante mencionar dentro de los movimientos de cámara al *zoom*¹⁵ y los movimientos compuestos. El *zoom* les permite a los realizadores audiovisuales hacer movimientos de cámara virtuales, ya que no hay movimiento real del eje de la cámara (Martin 2002: 185). Este tipo de movimiento se realiza cerrando o abriendo el ángulo de visión —*zoom in* o *zoom out*— generando la sensación de cercanía o lejanía de las personas y objetos encuadrados. Por otro lado, los movimientos compuestos implican el uso de dos tipos de movimientos. Por ejemplo, el uso de un *tilt* mientras se realiza un *trávelin* lateral.

La posición de la cámara como un referente de continuidad es importante para la narración audiovisual en los productos de cine y televisión, puesto que mantiene también las relaciones y un orden espacial de los objetos y personajes registrados. La enriquece con diversos puntos de vista y significado. Como se ha señalado, esta investigación no pretende ahondar en el desarrollo teórico de este punto, por lo que se consideraran solo algunas de sus características. Una de ellas, la ley de 180°.

Consiste en delimitar el eje (de acción del sujeto o de miradas) e imaginarnos a uno de los lados un semicírculo, dentro o sobre el cual, podremos situar la cámara sin problemas; cualquier toma desde este lado del recorrido e incluso desde el propio eje producirá una misma dirección del movimiento del sujeto en la pantalla (Castillo 2009:432).

¹⁵ El *zoom* se obtiene gracias al desarrollo técnico de los lentes de la cámara con distancia focal variable.

Según la cita, la ley de 180° implica una norma que garantiza la continuidad en las acciones representadas por los personajes en un producto audiovisual, de ficción o no. En la figura 12 se muestra un esquema básico que representa a un personaje sobre el eje de acción de izquierda a derecha. En dicho esquema, desde una vista cenital, se presentan cuatro posiciones de cámara distintas, las posiciones 1, 2 y 3 se encuentran del lado izquierdo del personaje, mostrando la acción del personaje de izquierda a derecha. Sin embargo, la misma acción del personaje, registrado con la cámara en la posición 4, lo mostrará de derecha a izquierda generando un salto de eje. Dicho salto de eje, generaría una distracción para el espectador, ya que rompería la continuidad.

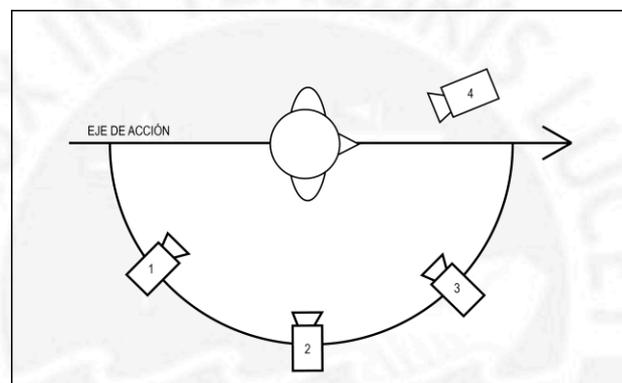


Fig. 12 Vista cenital de la Ley de 180°

Finalmente, dentro de las posiciones de cámara, es pertinente mencionar los ángulos y el nivel en los que puede estar. Dichos ángulos pueden ser *picados* —de arriba hacia abajo—, *contrapicado* —de abajo hacia arriba— y en ángulo *normal*. Asimismo, el nivel de la cámara toma en consideración la relación con la mirada de los personajes.

1.1.4. Iluminación

La *iluminación* es la técnica, valga la redundancia, por la que se iluminan objetos o locaciones para ser registradas por una cámara. Marcel Martin explicó sobre la iluminación que «Constituye un factor decisivo de la creación de la expresividad de la imagen. Sin embargo, su importancia no es distinguida, y su papel, ante el espectador

no advertido, no se manifiesta en forma directa, pues contribuye en especial a crear la ‘atmosfera’» (Martin 2002: 63). La iluminación, implica una propuesta estética total, que debe estar a la altura de las sensaciones que se busquen transmitir en un producto audiovisual específico, ya sea este televisivo o cinematográfico.

Una propuesta de iluminación, y fotográfica, se consigue usando adecuadamente los elementos en la composición del encuadre, la selección de la cámara para el registro visual, el tratamiento en posproducción del color, entre otros factores. Dos términos técnicos que serán de utilidad para determinar una propuesta de iluminación: son la *clave alta* y la *clave baja*.

La *clave alta* se emplea para describir una propuesta donde la iluminación es pareja y presenta poco contraste. «Las tomas hechas en clave alta son alegres y brillantes. Comunican un estado de ánimo joven y feliz. Tienen mucho blanco y los grises suaves modulan su tono. Esto tiende a darles su aspecto optimista característico» (Castillo 2009: 113). La *clave alta* es característica en programas de trama ligera. Además de programas informativos y de entretenimiento. Por ejemplo, en la figura 13 se muestra un fotograma de la popular serie televisiva *Al fondo hay sitio*. En este, se muestra a dos personajes femeninos en un *two shot* con una iluminación en clave alta porque los personajes presentan poco contraste, las zonas iluminadas predominan y las zonas oscuras son mínimas.



Fig. 13 Ejemplo del uso de la clave alta en la serie *Al fondo hay sitio*

La *clave baja* representa lo opuesto. «Las tomas hechas con esta clase de iluminación (clave baja), tienen la tendencia a ser sombrías, serias, formales y dignas. Téngase en cuenta, además, que este tipo de iluminación incrementa notablemente el contraste de la imagen» (Castillo 2009:115). En esta, la iluminación no es pareja. Existen zonas de oscuridad que se pueden o no mostrarse contrastadas. Dicha clave es utilizada para transmitir atmósferas más cargadas. Se utiliza mucho en tramas del género de terror, así como también es posible encontrarla en dramatizaciones. Por ejemplo, en la figura 14 se presenta un fotograma de la serie *C.S.I.* en este se muestra un plano conjunto del grupo de investigadores criminales caminando hacia la cámara con una iluminación en clave baja porque los elementos del encuadre presentan un alto contraste, las zonas oscuras predominan y las zonas iluminadas son mínimas.



Fig. 14 Ejemplo del uso de la clave baja en la serie C.S.I.

Asimismo, esta investigación considera necesario presentar algunos de los conceptos relacionados con la iluminación que James A. Dettleff explica en el capítulo *Aprendiendo a ver las imágenes y a hacer que se vean: Apuntes sobre la fotografía desde la iluminación* publicado en el libro de *Introducción a la Realización de Ficción*. El autor señala, que la luz tiene cuatro componentes esenciales: «Calidad, potencia, intensidad y color» (Dettleff 2010: 73). No es objetivo de esta investigación profundizar en la definición de estos términos por lo que solo se presenta una definición básica de estas características.

La *calidad* de la luz está definida por «la manera que esta se distribuirá sobre la zona hacia la que ha sido dirigida y al tipo de sombras que generara al impactar sobre un volumen determinado» (2010: 74). La calidad de la luz puede ser concentrada o difusa. Otra forma de explicar esta característica se produce ya que las partículas que componen el haz de luz mientras más cohesionadas se encuentren producen una luz concentrada o dura. Por el contrario, si dichas partículas están más dispersas, producen una luz más difusa.

Otra de las características es el de *potencia* de la luz. Dicha característica «se refiere a la cantidad de energía lumínica que genera una luminaria específica» (2010: 74). La potencia está medida en watts¹⁶. A medida que es mayor el número de *Watts*, la potencia de la luz será mayor.

La *intensidad* también es una de las características que menciona Dettleff. La describe como lo opuesto a la potencia. «La intensidad lo hace en el punto de llegada, ahí donde cae la luz y rebota, facultando la visibilidad de los objetos» (2010: 78). La intensidad puede ser medida en *foot-candles*.

Finalmente, se menciona el *color*. «Toda luz tiene un color determinado» (2010: 81). El color o temperatura del color de una luminaria está medido en grados Kelvin¹⁷ (K). Dos medidas estandarizadas de temperatura de color en iluminación son las de 3200° K o 5600° K. Se le dice temperatura de color también porque se asocia la temperatura de 3200° a lo cálido (naranja) y la de 5600° a lo frío (azul). Esta investigación considera al color de la luz como un rasgo importante e identificable en su análisis. Dicha característica es significativa para la creación de atmósferas y representación de sensaciones, lo cual es un aporte importante a los contenidos de una producción audiovisual. Un punto importante sobre la libertad creativa en el uso de luces en interiores lo detalla Marcel Martin como «la iluminación de las escenas interiores el operador dispone de mayor libertad creativa. En este tipo de iluminación, al no obedecer a leyes naturales (quiero decir: sometidas al determinismo de la naturaleza), casi no hay

¹⁶ Se puede denominar *Watts* o *Vatios*.

¹⁷ Los grados Kelvin son una medida normada para medir la temperatura de color de una fuente lumínica. Diversas marcas que fabrican luces emplean esta medida.

límite de verosimilitud alguno que se oponga a la imaginación del creador» (Martin 2002: 64).

Si bien en televisión no es muy utilizado, es oportuno mencionar a la dirección de fotografía, ya que cuenta con los elementos resultantes de la iluminación, pero también tiene en consideración elementos como el *enfoque*¹⁸ y la *exposición*¹⁹ de las imágenes registradas. El *enfoque* es de mucha importancia, ya que permite ver con claridad o nitidez los elementos mostrados en el encuadre. Si lo que se muestra en un plano no está correctamente enfocado no se podrían distinguir los elementos presentados y el espectador no los visualizaría adecuadamente. Y, finalmente, la *exposición* se refiere a la cantidad de luz reflejada que se deja pasar por el diafragma del lente. Lo cual determina si es que estos se verán bien o mal registrados: subexpuestos o sobreexpuestos.

1.1.5. Dirección de Arte

Al igual que la iluminación, la *dirección de arte* es un elemento que esta investigación considera ligado al lenguaje audiovisual. Dicho elemento es un campo muy amplio. Se propone resumir algunos de sus características que considera contribuye en la narración audiovisual de un producto como los programas de cocina. Se considerarán el *vestuario*, la *locación* y la *utilería* como elementos relevantes de la dirección de arte. Son diversos los autores que han profundizado y teorizado sobre la dirección de arte. Sin embargo, esta investigación recogerá algunas de las ideas de Marcel Martin y Giuliana Cassano.

¹⁸ El *enfoque* hace referencia a la nitidez de las imágenes obtenidas con la cámara.

¹⁹ El *exposición* hace referencia a la cantidad de luz a la que se expone el *film* o sensor en la cámara.

A. Vestuario

El *vestuario*, al parecer un elemento muy simple, es llevado por los personajes y como en la realidad, fuera de las pantallas, tiene la función esencial de cubrir los cuerpos. Sin embargo, su importancia es medular en una producción audiovisual de cualquier género, ya sea ficción o no ficción. Según Martin²⁰ el vestuario puede ser *realista, pararealista o simbólico* (Martin; 2002: 68). Usualmente en programas de género informativo, o como en el caso de esta investigación, gastronómico, el vestuario es realista. Tiene la finalidad de generar verosimilitud. Por ejemplo, si se comparan dos programas gastronómicos se encuentran diferencias específicas que ayudarán consolidar el concepto. Por un lado, uno de los programas que se analizará, *Recuerdos de cocina*, presenta a Jana Escudero como conductora. La premisa del programa consiste en vincular la cocina con sus recuerdos o vivencias personales. Como es posible ver en la figura 15, el vestuario que lleva la conductora es casual o cotidiano. Por otro lado, en la figura 16, en el programa *Karlos Arguiñano en tu cocina* se encontrará la imagen de un cocinero vestido como tal, con las vestimentas características: chaqueta y gorro de cocinero. Esto remite a la institución gastronómica y especialidad de este cocinero.



Fig. 15 Ejemplo del vestuario de Jana Escudero de Recuerdos de cocina

²⁰ Los tres usos del vestuario se refieren a la realización cinematográfica. Sin embargo, esta investigación considera esta clasificación para la televisión debido a su naturaleza audiovisual.



Fig. 16 Ejemplo del vestuario de Karlos Arguiñano de Karlos Arguiñano en tu cocina

B. Locación

Otro de los elementos de la dirección de arte es la *locación*. En esta se desarrollan las acciones registradas por la cámara. Estas pueden ajustarse a distintos contextos: recreados en estudio o espacios reales, interiores o exteriores. En este punto vale precisar lo siguiente sobre la grabación en interiores, particularmente en un estudio de televisión: «En el caso de la televisión, cuando contamos con un buen estudio de televisión (son pocos en nuestro país²¹), trabajamos en él y esto exige de nuestra parte un trabajo cuidado con los *backings*, los colores y las texturas para darles verosimilitud» (Cassano 2010: 134).

Es necesario señalar que las grabaciones en estudio son recurrentes en muchos de los programas de la televisión peruana. Por ejemplo, una secuencia del *magazine Entre Tú y Yo*, donde el cocinero “Don Pedrito” preparaba algún platillo, se grababa en los estudios de *Panamericana TV*. En la figura 17 se puede apreciar algunas de las características de esa locación: una pared celeste y un estante que sostiene unas cuantas macetas. Uno de los principales factores que lleva a los realizadores a grabar en estudio es la reducción de costos, ya que las grabaciones en locaciones reales son más costosas. Al trabajo en dichas locaciones se suman otros factores como la movilidad de equipos, el costo de la energía eléctrica para el uso de los equipos de iluminación y grabación,

²¹ Giuliana Cassano se refiere al Perú, lugar donde se redactó el texto.

entre otros. Al igual que el vestuario, la locación contribuye a generar un contexto y una sensación que el espectador podrá ver en la pantalla.



Fig. 17 Ejemplo de locación de Don Pedrito en Entre Tú y Yo

C. Utilería

Finalmente, la variable de *utilería* está ligada con el de dirección de arte, ya que esta es necesaria para el desarrollo de las acciones en la narración audiovisual. Según el capítulo *La dirección de arte o el trabajo con los espacios, las texturas y el color* del libro *Introducción a la realización de ficción*, «La utilería es integral a la narración porque nos ayuda a recuperar lo cotidiano, lo natural de las acciones de nuestros personajes» (Cassano 2010: 135). En el caso de diversas producciones audiovisuales (ficción o no ficción) se puede distinguir que existen elementos de utilería destinados al decorado de los espacios y otros para ser manipulados por los personajes. Como ejemplo de esto se puede recurrir nuevamente a la figura 15. En esta se muestra a la conductora del programa *Recuerdos de cocina*, Jana Escudero, sosteniendo un depósito mientras agrega un ingrediente a unas ollas que tiene en la cocina. Estos podrían ser considerados como utilería al servicio de la preparación del platillo. Mientras que en la parte posterior se aprecian unas plantas al lado derecho del encuadre y un secador al lado izquierdo. Encontrándose estos elementos como decorativos dentro del espacio de la cocina.

1.1.6. Sonido

El sonido es importante para el lenguaje audiovisual porque complementa la parte visual de un producto televisivo o cinematográfico. En ese sentido, «el lenguaje “audio-visual” recibe este nombre porque ambos componentes trabajan al unísono para llevar la sensación, la información, e incluso el placer al receptor, que lo recibe por ese doble canal, el oído y los ojos. Su riqueza, su magia, reside en esa dualidad» (Castillo 2009: 396).

La exitosa incorporación del sonido en sincronía a las imágenes en movimiento del cine, durante la década de los veinte, revolucionó la producción y consumo. Dicha sincronía enriqueció los relatos audiovisuales debido a que aportaba mayor información y sensaciones a los espectadores. En el caso de la televisión, esta nació sonando. Sin embargo, en muchas ocasiones el sonido no recibe la atención necesaria. Muchos autores, señalan que recibe mayor atención en la televisión cuando falla y cuando logra su objetivo, pasa inadvertido. A lo largo de los años los avances tecnológicos para la producción audiovisual han mejorado la cadena de producción sonora, elevando significativamente la calidad del registro y transmisión del sonido.

Asimismo, el área encargada del sonido es privilegiada dentro del proceso de la realización audiovisual, pues participa de todas las etapas del proceso de una manera técnica y creativa (Oliart 2010: 141). Como una de las áreas principales de una producción audiovisual, de ficción o no, el sonido contribuye en la narración. Desde la instancia de la preproducción se establece un diseño sonoro acorde a las sensaciones y significados que se busca transmitir. En la instancia de la realización se produce el registro sonoro. Y, posteriormente en la instancia de la posproducción se incorporan o retiran sonidos de la edición final.

Esta investigación, así como otros autores, considera que el sonido involucra tres elementos: La *voz*, la *música* y los *efectos*—algunos autores, y esta investigación también, señalan al *silencio* como un cuarto elemento—. Estos componentes del sonido complementan el significado en diversas producciones audiovisuales

A. Voz

El primer elemento sonoro— es la *voz*²². Dicho elemento tiene origen humano. En el caso del cine o televisión —sean producciones de ficción o no ficción— la voz, se manifiesta como uno de los medios que mayor información brinda al espectador.

Un aspecto importante que se debe destacar de la voz es la *inteligibilidad* de la fuente o locutor. «En la locución, hay que valorar en primer lugar la inteligibilidad, ya que un locutor habla para ser entendido por los espectadores. La inteligibilidad depende de diversos factores: prominencia de las consonantes, características espectrales de la voz, ritmo, articulación, vocalización (...)» (Castillo 2009: 401). La inteligibilidad en la locución asegura una correcta recepción de información emitida en las producciones audiovisuales. Asimismo, no se debe dejar de lado la importancia del registro técnico, puesto que este determinará la calidad con la que los espectadores recibirán el contenido. Por ejemplo, no se podría realizar una emisión de un programa informativo como *90 Segundos*²³ en el que las noticias sean expuestas por la conductora con una voz ininteligible o con un registro sonoro deficiente.

B. Música

El segundo es la *música*. La música cumple un papel muy importante en las producciones audiovisuales, ya que puede tener también una finalidad expresiva. Asimismo, la *música* puede ser *diegética* y *extradiegética*. En el caso de la música diegética «es aquella que adquiere el protagonismo esencial de la historia o de la acción. Oímos lo que vemos, la fuente de la música está presente y juega dramáticamente» (Castillo 2009: 401). Por otro lado, la música extradiegética «tiene como objetivo subrayar el carácter poético y/o expresivo de la imagen» (Castillo 2009: 401). Dicho tipo de música, extradiegética, se divide en dos: música subjetiva y música descriptiva. Además, la música en producciones audiovisuales también cumple el papel de generar

²² Dependiendo del autor, este elemento sonoro también es conocido como *La palabra*.

²³ *90 Segundos* es un noticiero emitido por el canal *Latina* de lunes a viernes a las 11:00 pm. desde hace más de 20 años en la televisión peruana.

ambientes²⁴. Por ejemplo, en el caso de una serie televisiva de ficción como *C.S.I.*, las escenas de mayor tensión dramática suelen ir acompañadas de música, generando un ambiente tirante, acorde a la temática de misterio del programa. Por otro lado, en el caso de programas televisivos de no ficción como el informativo *90 Segundos*, la música también juega un rol muy importante. Cada una de las notas informativas tienen una musicalización específica acorde a la temática. La musicalización, en ambos casos, puede ser empática o no empática con los elementos visuales presentados, pudiendo utilizarse como un recurso expresivo en la narración audiovisual.

C. Efectos de sonido

El tercer elemento son los *efectos de sonido*. «Entendemos como “efecto” cualquier sonido incorporado a la acción que enriquezca y aumente el realismo o la intención dramática de la producción audiovisual» (Castillo 2009: 402). Los efectos de sonido en las producciones audiovisuales tienen orígenes diversos, pueden provenir del registro en directo o ser añadidos durante la posproducción.

Generalmente los efectos de sonido se utilizan para enriquecer las producciones audiovisuales de ficción. Sin embargo, hoy en día hay más programas televisivos de no ficción que utilizan efectos de sonido. Por ejemplo, en producciones televisivas de ficción algo tan sencillo como el sonido de los pasos de un personaje se considera como efecto de sonido. Mientras que en programas de no ficción los efectos se emplean para reforzar el significado durante secuencias específicas.

D. Silencio

Y, finalmente, el cuarto elemento es el *silencio*. Dicho elemento consiste en la ausencia de sonido. No obstante, dependiendo del género, algunas producciones audiovisuales, aprovechan el silencio como un recurso expresivo, debido a que «su uso

²⁴ A los ambientes se les conoce también como *ambientes sonoros* o *atmósferas sonoras*.

dosificado puede generar expectación, o un impacto emotivo fuerte cuando el desarrollo lógico de la escena hace esperar un sonido fuerte» (Castillo 2009: 405). De acuerdo con lo expuesto, el silencio puede utilizarse como un recurso expresivo o dramático, sobretodo en producciones de ficción ya que su uso en producciones de no ficción podría entenderse como un error en la realización.



1.2. Forma Narrativa

El segundo concepto empleado en esta investigación es el de forma narrativa. Fernando Canet y Josep Prosper presentan en el libro, *Narrativa audiovisual: estrategias y recursos* la definición del acto de narrar: «Un texto narrativo se identifica fundamentalmente como aquel que narra una historia» (Canet y Prosper 2009: 17). Esta definición puede aplicarse a la producción audiovisual, y en general a la mayoría de los géneros de ficción y no ficción emitidos en la televisión. En el caso de los programas de cocina se habla de no ficción, lo cual se entiende como narraciones, pero no de historias. Además, es oportuno señalar que «Toda manifestación propia de la *narrativa audiovisual* se ha de considerar un “fenómeno narrativo” en la medida que su resultado es “aquello que parece, pero que en realidad no es» (Peña 2001: 52). En otras palabras, la narración audiovisual es una representación de la realidad relatada por un sujeto enunciador y transmitida a un receptor. Asimismo, se debe entender a las narrativas dentro de un contexto de cambios, el cual es expuesto por Omar Rincón en la siguiente cita:

Habíamos el estallido de las narrativas, las temporalidades, los lenguajes, los formatos, las audiencias. La televisión, por lo tanto, buscará cada vez más el directo ficcional, más la oralidad como modelo narrativo, más lo colaborativo que al autor. (...) Serán narrativas más «colaborativas». Invenciones estéticas ubicadas en las sensibilidades/identidades. La gran revolución audiovisual llegará el día que seamos capaces de contar en estética/dramaturgia/tempo femenino o indígena o afro o medioambiental o gay u oriental... cuando la forma que tome el relato audiovisual en sus diversos dispositivos incluya esos modos no experimentados del relato. Las nuevas sensibilidades, las otras identidades, no son contenido, son sobre todo forma de contar, modelo narrativo, propuesta estética. ¡Y es que, si no contamos, no existimos! (Rincón 2011: 49-50).

Dicho de otro modo, lo expuesto por Rincón señala que en la televisión de hoy en día existe la tendencia de alejarse de la idea de autor, para dar paso a nuevas formas de narrar, las cuales privilegian lo colaborativo y representan sensibilidades e identidades de minorías. Asimismo, indica que la verdadera revolución llegará con nuevas modalidades de contar —narrar—, las cuales se ajustaran a las sensibilidades de las minorías.

La forma narrativa supone un tema de interés para el estudio desde las comunicaciones ya que «la especificidad de la comunicación se encuentra en la narración; que comunicar es la búsqueda de las formas antes que la de los contenidos que se despliegan; que el comunicador es un experto en la narración, antes que un productor de teoría social; que comunicar es producir conocimiento desde el acto de narrar» (Rincón 2006: 100). Desde la comunicación, el acto narrativo es muy importante ya que se genera conocimiento mediante la transmisión de información, privilegiando las formas sobre el contenido el cual generará nuevas ideas en la sociedad.

En resumen, el acto narrativo está ligado a los productos comunicacionales. En el caso de esta investigación a los programas televisivos de ficción o no ficción. Hoy en día existe una tendencia hacia nuevas formas narrativas vinculadas al *Punto de vista de la narración*, las cuáles serán expuestas a continuación.

1.2.1. Punto de vista de la narración

En la mayoría de producciones audiovisuales, de ficción o no, existen distintos tipos de narradores y puntos de vista. A esta investigación no le compete profundizar en todas las variedades existentes, ya que solo revisará el caso de los programas de cocina en televisión. Sin embargo, sí considera necesaria una breve explicación extraída del texto de Jorge Lozano en el que se especifican las tres categorías de punto de vista en las narraciones: el *narrador personaje de la acción*, al *narrador no personaje de la acción*, y finalmente al *no narrador*.

Tabla 1 Tipos de punta de vista narrador (Lozano 1982: 133)

		FOCALIZACIÓN	
		Acontecimientos analizados desde el interior.	Acontecimientos analizados desde el exterior.
VOZ	Narrador personaje de la acción.	El protagonista cuenta su historia.	Un testigo cuenta la historia del protagonista.
	Narrador no personaje de la acción.	Un narrador cuenta la historia sin ser personaje (solo conocedor)	
	No narrador.	1) Enunciador omnisciente. 2) Monologo interior.	Enunciación «objetivada» en tercera persona y desde el exterior.

En la tabla 1 se presentan los tipos de narrador en una narración dependiendo de la focalización: interna o externa. Por un lado, la focalización interna, implica que el relato se da desde el interior. Y, por otro lado, la focalización externa presenta los hechos del relato desde el exterior. Los tipos de narrador son: en primer lugar, el *narrador personaje de la acción*, aquel que relata desde la acción. Dependiendo de la focalización, este narrador puede contar su historia (interna) o la historia de alguien (externa). En segundo lugar, el *narrador no personaje de la acción* es aquel que narra una historia que conoce, pero no estuvo relacionado con el desarrollo de las acciones. En este caso, la focalización no afecta el relato. Y, en tercer lugar, el *no narrador*, aquel que no se manifiesta en el relato. En el caso de la focalización interna, este puede ser un narrador omnisciente o también se puede manifestar en un monólogo interior. Por el lado de la focalización externa, se da la enunciación “objetiva” en tercera persona.

Asimismo, para esta investigación, los programas de cocina tienen una semejanza con la forma narrativa de programas informativos. Ambos tipos de programas, gastronómicos e informativos, son de no ficción y están vinculados a ciertas características del género informativo. En el capítulo *Narrativas periodísticas* del libro *Narrativas mediáticas*, el autor colombiano, Omar Rincón expone sobre la figura del periodista y su modo de

narrar. A continuación, se presenta el extracto del texto pertinente para definir al narrador y su punto de vista en los mencionados programas.

Un periodista sabe cómo contar la vida; cuenta mejor, siempre y cuando investigue; narra mejor, siempre que asuma el punto de vista de los sujetos que van a leer, oír o ver sus informaciones; narra maravillosamente, siempre que conozca y practique formas de contar que generen expectativa; narra si oficia y explora los dispositivos del medio (radio, televisión, prensa, Internet) en el que cuente (Rincón; 2006: 111).

Como describe Rincón, la experiencia y sensibilidad del periodista —o comunicador social— se transmiten en su punto de vista y modo de narrar. Se considera que la forma de narrar del periodista será mejor si conoce el medio y el público objetivo que escuchará, verá o leerá la noticia. Algo similar se aplica a la figura del conductor de un programa gastronómico. Dichos programas, en su mayoría, son conducidos por expertos en el tema y su punto de vista se definirá dependiendo de la temática del programa. Por citar un ejemplo, los programas de cocina, *Aventura Culinaria* y *Sin Reservas* son programas conducidos por referentes de la cocina. Ambos tienen como temática el recorrido gastronómico muy similar a un programa de reportaje o documental²⁵. El primero tiene como sujeto de la enunciación al cocinero peruano, Gastón Acurio, y el segundo, al cocinero estadounidense, Anthony Bourdain. Si bien la temática de ambos programas es la misma: mostrar al espectador una oferta culinaria al experimentar —degustar o probar— diversos platillos, cada uno de los conductores tiene un punto de vista narrativo distinto. Cada uno de ellos proviene de un contexto distinto, lo cual les da una sensibilidad distinta hacia la cocina.

Retomando lo expuesto por Rincón, los conductores de programas de cocina, al igual que los periodistas, son excelentes narradores ya que son expertos en el tema de la comida y han logrado reconocer la sensibilidad del público objetivo. Su punto de vista está vinculado a lo sensorial y a la experimentación. Esta sensibilidad, en muchos casos, responde a lo popular. Lo popular ha tenido una marcada presencia en los medios de comunicación masiva durante los últimos años y se manifiesta en los nuevos contenidos que muestran costumbres de la gente de a pie. Generando la empatía de los espectadores

²⁵ Se recomienda revisar el capítulo denominado Historia y formatos de los programas de cocina en la televisión de esta investigación para una explicación más extensa sobre este tipo de programas (pp. 77 – 104).

que, en algunos casos, pueden reconocerse o aproximarse a dichos contenidos. En el caso de los programas de cocina la aproximación a lo popular se materializa en las nuevas temáticas propuestas o en el lenguaje empleado por los conductores en su narración.



1.3. Género televisivo

Esta investigación considera necesaria la definición del género, específicamente la del género televisivo puesto que pretende analizar programas emitidos por ese medio masivo. El género televisivo es una construcción que permite, a productores y receptores, la comprensión de un producto audiovisual mediante un conjunto de características y objetivos. «El género como función social. (...) Significa distinguir los productos de la industria de los medios de comunicación, no por sus características productivas o textuales, sino en sus relaciones con los públicos y consumidores» (Boni; 2006: 148 – 149). Esta aproximación al concepto de género lo define como un convenio entre ambas partes, dándole a cada una lo que deben producir y recibir. Del mismo modo, Barroso define del siguiente modo el género.

El género –y por extensión, el formato- en televisión, al igual que en literatura y cine, se conforma a partir de unos pocos principios básicos que facilitan una rápida comprensión – accesibilidad- entre productor -autor- y los espectadores –destinatarios-. En una primera comprensión del concepto, género será cada uno de los grandes grupos en que pueden clasificarse los programas en razón de su contenido temático o del público al que están dirigidos (Barroso 1996: 189).

Según Barroso, el género —y, el formato— brinda ciertos lineamientos que facilitan la producción y recepción de los contenidos producidos en televisión. Asimismo, el autor propone una clasificación de géneros según el contenido de los diversos productos audiovisuales: ficción, variedades, documentales, informativos, retransmisiones de archivo y animación (1996: 51-55). Esta investigación considera pertinente contrastarla con otra clasificación de géneros, propuesta por José María Castillo, que implica productos audiovisuales como informativos, ficción, variedades, magazines, concursos, musicales, deportivos, divulgatorios y documentales, educativos, religiosos y otros (2009: 482). Al contrastar lo expuesto por ambos autores se demuestra la ambigüedad en la clasificación ya que, por un lado, según la clasificación de Barroso hay seis géneros. Mientras que por el lado de Castillo hay una clasificación más extensa, de once géneros. Ambas demuestran la subjetividad en los estudios del género televisivo dependiendo el autor consultado, así como el constante esfuerzo hacia una clasificación de este.

No es materia de esta investigación ahondar en la definición y descripción de cada uno de los géneros expuestos por dichos autores. No obstante, sí considera oportuno, a modo de ejemplo, exponer brevemente sobre dos géneros televisivos: informativo y magazine.

Por un lado, el género informativo es uno de los más difundidos en el medio televisivo. Consiste en programas que transmiten información, valga la redundancia. De ese modo, implica toda una variedad de “formatos”. Dichos formatos, implican una variedad de tratamientos, entre los que destacan el noticiero, el programa de entrevista, el reportaje, entre otros. Por ejemplo, el noticiero o informativo diario, es un tipo de programa vigente en la televisión. Dicho tipo de informativo consiste en la transmisión “en directo” de noticias de relevancia coyuntural —local o internacional—.

Por otro lado, el género *magazine* es uno de los que brinda mayor entretenimiento en la televisión. Dicho género se caracteriza por la amplia variedad de temáticas que puede albergar un solo programa: «reality, corazón, coloquio, humor, actuaciones musicales y sucesos, etc.» (Castillo 2009: 494). Asimismo, las temáticas construyen bloques que mantienen una coherencia de estilo con el tratamiento general del programa.

Actualmente, no se puede hablar del género como algo puro o estático. «(El género) no se conserva hasta el infinito, sino que se transforma, pues su forma de operar es hacerlo en la tensión entre lo conocido y lo innovador» (Rincón 2006: 105). Como se puede entender por lo expuesto en párrafos anteriores, los géneros a lo largo de la historia de la televisión han ido modificándose como producto de la hibridación. Entendiéndose hibridación como el proceso por el cual las producciones televisivas de hoy incorporan estructuras o elementos de otros géneros audiovisuales para innovar²⁶.

²⁶ Se recomienda revisar en esta misma tesis, más adelante el capítulo denominado Historia y formatos de los programas de cocina en la televisión, donde se presenta una descripción de los programas de cocina a lo largo de su historia en la televisión —local e internacional— (pp. 77 – 104). Además, se revisa cómo estos han modificado sus estructuras para dejar de ser productos meramente instructivos, para incorporar elementos y estructuras que lo vinculan con el *reality* y el documental (pp. 96 – 104).

1.4. Industrias culturales

El concepto de industrias culturales es pertinente para esta investigación, ya que los medios de comunicación masivos —como la televisión— y la gastronomía entran en este y son necesarios para la revisión histórica del desarrollo de los programas gastronómicos. Asimismo, esta categoría es compleja ya que involucra diversos procesos sociales. Es preciso identificar cuáles son los más relevantes para dar cuenta de esta tesis.

El concepto de *industria cultural* fue presentado por primera vez en los años cuarenta por los fundadores de los estudios de la comunicación de masas, Theodor Adorno y Max Horkheimer. Por un lado, estos primeros estudios proponen una mirada crítica de los medios. Ambos autores señalan que «bajo el capitalismo, la cultura y la obra de arte son transformados en un objeto con un determinado valor material, que se traduce en términos de capital» (Barrios 1999: 38). Según el modelo expuesto, dentro de la sociedad capitalista se producen y consumen bienes y servicios, en procesos complejos cuyo valor económico está determinado por el mercado. Esta primera definición de las industrias culturales es interesante ya que, a través de una visión crítica se trata de explicar el valor económico de los bienes y servicios culturales.

Por otro lado, hay perspectivas renovadoras que definen a las industrias culturales y amplían la lista de bienes y servicios que la componen introduciendo la *identidad* y el *consumo cultural* como factores importantes para la descripción de estos procesos.

El término de industrias culturales se refiere a aquellos sectores que están directamente involucrados con la creación, producción y distribución de bienes y servicios que son de naturaleza cultural y que están usualmente protegidos por el derecho de autor. Los bienes y servicios culturales son aquellos cuyo valor económico primario deriva de su valor cultural (O'Connor 1999) y tienen el potencial intelectual (Quartesan y otros 2007: 4).

Según lo presentado en la cita, las industrias culturales implican bienes y servicios de carácter cultural que generan un valor económico. Entendiendo que dichos bienes y servicios requieren un proceso creativo, de realización y distribución. Complementando dicha idea, otros autores, como Daniel Mato, señalan que el concepto de industrias

culturales no debe entenderse como una clasificación limitada de ciertos bienes y servicios culturales ya que al emplear los términos *industria* y *cultura* no se refiere exclusivamente a lo vinculado con la cultura, sino que este refiere a la totalidad de las actividades económicas humanas, como se presenta en la siguiente cita.

Afirmo que todas las industrias son culturales porque todas producen productos que, además de tener aplicaciones funcionales, resultan *sociosimbólicamente* significativos. Es decir, son adquiridos y utilizados por los consumidores no solo para satisfacer una necesidad (nutrición, albergue, movilidad, entretenimiento), sino también para producir sentidos según sus valores específicos e interpretaciones del mundo (Mato 2007: 135).

La propuesta de Mato sitúa a las industrias culturales en un espacio distinto al propuesto por los primeros teóricos. El alcance que da al concepto es más amplio. Por un lado, le otorga importancia a la producción de valor o identidad a los consumidores; y, por otro lado, otorga un sentido de reivindicación a industrias como la del vestido, la comida, los juguetes, entre otras. Dicho enfoque confirma a la televisión y a la gastronomía como industrias culturales por dos motivos. El primero es que, dentro del contexto mercantil, ambas, implican un acto creativo, de producción y de distribución. El segundo, es que ambas contribuyen en la producción de identidad en sus consumidores, debido a su componente cultural intrínseco. A continuación, se presentan dos tipos de industrias culturales que se considera importante desarrollar: la televisión y la gastronomía. En la actualidad, la industria cultural como categoría se usa más para identificar y describir sectores y articular procesos económicos, sociales y culturales que para elaborar una crítica como de hecho lo era la primera teorización propuesta por Theodor Adorno y la escuela crítica.

1.4.1. Televisión

La televisión, de acuerdo a lo expuesto en párrafos anteriores, es una industria cultural que, bajo el contexto actual, constata su correlación entre su función cultural y su relevancia económica. Además de poseer una influencia entre los miembros de la sociedad.

Es difícil saber si en otra época histórica la cultura y la economía han estado tan íntimamente ligadas como ahora. Siempre se han influido recíprocamente. Pero ahora, como nunca antes, se ha constituido un fuerte sector de industrias productoras de bienes económico-culturales en el sentido estricto, es decir, bienes cuya función de uso primaria es cultural. (...) La influencia cultural de la TV sobrepasa y trasciende la comunicación simbólica para influir determinantemente en el conjunto de la industria cultural y a través de este sector incide en el desarrollo económico-cultural más global de la sociedad (Fuenzalida 1987).

En otras palabras, lo expuesto por el autor se entiende como un cambio importante en la percepción del consumo de bienes culturales, siendo la televisión una de las principales representantes de este fenómeno. Dicha industria, a través de su fin cultural —además de informativo y de entretenimiento— tiene una importancia en el sector económico. Esta investigación brinda una visión general de la televisión como industria cultural desde dos puntos. El primero, como un medio de comunicación masivo que ayuda en la construcción de una identidad cultural entre sus espectadores por los contenidos audiovisuales que produce. Y, el segundo, no menos importante, desde una perspectiva económica, como un sistema que produce altas ganancias para sus propietarios bajo un sistema comercial sostenido, mayoritariamente en el contexto peruano, por la publicidad.

A) Identidades e industria cultural televisiva

En primer lugar, la televisión es una industria cultural que crea, produce y distribuye contenidos de entretenimiento e información. Dicho proceso de producción y consumo cultural favorece en la construcción y consolidación de identidad entre sus espectadores ya que se ven reflejados en esta. La televisión es percibida como un

escenario de representación que consolida la realidad cultural de una sociedad y, además, pone en agenda temas de interés para los miembros que la constituyen.

La televisión es uno de los escenarios claves para comprender la conversación social; en su cotidiano actuar se revelan los misterios de la cultura. Las televisiones, ya que no es una sino muchas y diversas, son productoras culturales en cuanto legitiman ciertas tematizaciones de la realidad, ofrecen estilos de vida que permiten identificación social, construyen imágenes comunes sobre la existencia, promueven sueños colectivos, proponen formas de percibir, representar y reconocer, y constituyen puntos de referencia más comunes para toda una sociedad (Rincón 2002: 45-46).

Lo expuesto por Rincón se vincula con esta investigación porque la televisión como industria cultural desarrolla programas —espacios— para el consumo de sus espectadores. Dichos programas son un *escenario* que personifican las aspiraciones, logros y la realidad de los televidentes.

B) Éxito económico e industria cultural televisiva

En segundo lugar, la televisión, como industria, tiene la finalidad de generar ganancias económicas. La televisión es un medio de comunicación con un alcance masivo y, dependiendo de determinadas realidades, funciona bajo dinámicas públicas o privadas-comerciales²⁷ y se transmite a través de servicios de señal abierta o pago — como el cable, satélite, *VoD*, entre otros—.

En el caso peruano, dicho medio de comunicación masivo desde finales de la década de los cincuenta funciona bajo una dinámica privada-comercial, que se sostiene, principalmente, a través de la inversión publicitaria²⁸. Del mismo modo, en el contexto peruano, existe una diversidad de sistemas de transmisión, en el que conviven la señal

²⁷ Como se indicó previamente, no es tarea de esta investigación ahondar en estudios sobre las dinámicas comerciales de la televisión. Sin embargo, se considera pertinente para futuras investigaciones sobre la televisión y sus programas.

²⁸ En el Perú, la televisión funciona bajo un modelo privado-comercial, en el cual el Estado ofrece en licitación las frecuencias radioeléctricas, las cuales son administradas por empresas privadas. La participación estatal en el negocio televisivo se limita al canal TV Perú, el cual no funciona como una señal pública. Por otro lado, también es pertinente señalar a la publicidad como la principal fuente de ingresos económicos ya que en un contexto tan débil como el peruano hablar sobre otras fuentes de financiamiento se tornaría complejo para los fines de esta investigación

abierta y los sistemas pagados. Lo cual le da a la televisión un carácter variado y de alto alcance en zonas urbanas, siendo un medio perfecto para la publicidad. Por ejemplo, su alcance en la ciudad de Lima al año 2010 fue del 98% de hogares (Ipsos 2011: 18).

Como se señaló, en el Perú la inversión publicitaria sustenta, principalmente, la realización y compra de productos audiovisuales de esta industria cultural. Del mismo modo que en otras realidades, los canales de televisión peruanos pugnan por crear, producir y transmitir espacios que serán consumidos por el público, generando audiencias que luego serán vendidas como potenciales *públicos objetivos* para la publicidad de bienes y servicios, dentro del contexto mercantil de la sociedad contemporánea.

Es oportuno exponer brevemente cómo funciona la publicidad en la televisión: por un lado, los *spots* durante las pausas comerciales entre programas. Y, por otro lado, dentro de los mismos programas mediante el *product placement* y las menciones. Dependiendo de las audiencias de los programas, las tarifas publicitarias varían, siendo las más altas aquellas ubicadas en el bloque del *prime time*²⁹. Durante el 2012 la inversión publicitaria en televisión alcanzó nuevos niveles de desarrollo en comparación a años anteriores.

La publicidad en televisión es un negocio que este año (2012) llegaría a \$320 millones. Sus niveles de crecimiento, en los últimos cinco años, fueron de entre el triple y el doble del avance del PBI. (...) “De \$70 millones o \$75 millones de ingresos por publicidad, se subió a \$300 millones en el 2011”, dice Jurgensen³⁰. Las tarifas se están subiendo para llegar al promedio regional y cubrir costos de producción (Farfán 2012).

Las cifras de la inversión publicitaria expuestas por el autor son altas, comparándolas con años anteriores y considerando la situación de atraso que sufrió la televisión peruana durante los años noventa en paralelo a realidades latinoamericanas. Del mismo modo, es notable señalar el alza en la inversión económica puesto que la televisión no

²⁹ El *prime time* es el bloque estelar, en este se transmiten las principales producciones televisivas que generan las audiencias más altas.

³⁰ Eric Jurgensen es el gerente general de *América Televisión*.

es el único medio al que tiene acceso la publicidad³¹ ya que revela la importancia de su alcance.

En resumen, la televisión en el contexto peruano ofrece al público información y entretenimiento a través de programas —productos culturales—. Dichos programas al ser consumidos generan audiencias, las cuales generan una inversión publicitaria. Este circuito, simplificado, consolida la idea de la televisión como una industria cultural, ya que sus productos culturales generan un rédito económico para sus propietarios y también contribuyen al desarrollo cultural de sus consumidores.

1.4.2. Gastronomía

La otra industria cultural a la que esta investigación hace referencia es la gastronomía. De acuerdo a lo expuesto en párrafos anteriores, Daniel Mato señala que las industrias culturales, a través de bienes y servicios, generan ganancias económicas, además de un sentido y una visión del mundo en los individuos que las consumen. Asimismo, expone que el concepto de industria cultural no se debe centrar solo en aquellos bienes y servicios denominados exclusivamente como “culturales”, el autor expone que todas las industrias son culturales debido al sentido de identidad que producen. Dicha clasificación puede extenderse a otras actividades como, por ejemplo, la moda, el transporte, el turismo y la comida (Mato 2007: 135). Bajo este contexto, la gastronomía es una industria cultural porque mediante su consumo genera dinamismo económico y una identidad cultural entre los miembros de una comunidad determinada. A continuación, se expone la importancia de la gastronomía como industria cultural desde dos puntos de vista. El primero, desde su relevancia como actividad humana de transformación de insumos y producción de sentido entre sus seguidores. Y, el segundo, desde un punto del “boom de la gastronomía peruana” a través de su impacto en la identidad y economía local.

³¹ La publicidad ha diversificado sus medios de difusión. Atrás quedaron los días en que se emitía exclusivamente a través de la radio, el periódico o la televisión. Hoy en día el Internet, particularmente las redes sociales, y medios no convencionales son muy importantes para la publicidad.

A) Identidad e industria cultural gastronómica

En primer lugar, la gastronomía se refiere al *arte de preparar buena comida*³². Dicho arte, implica un proceso complejo que consiste en preparar, es decir transformar, mediante diversas técnicas insumos alimenticios en algo comestible. Ya los pensadores clásicos dedicaron sus esfuerzos en teorizar sobre dicha actividad humana. Por citar un ejemplo, en el poema *Gastronomía, Gastrología o Hedyatheia*, del filósofo griego Arquestrato, se reflexiona acerca de la comida, de sus elementos, rituales y el placer de consumirla. En la misma línea, la gastronomía, en un contexto contemporáneo, ha mantenido su importancia ya que «La gastronomía es uno de los elementos tangibles que compone la cultura de una sociedad (...) supone un signo distintivo de las sociedades y territorios. Así, existe un conjunto de comidas y postres que son típicos de un lugar y que se elaboran desde hace muchos años» (Clemente 2008: 190). De acuerdo a lo expuesto, la gastronomía cumple un rol importante en la sociedad, porque más allá de su rol básico de cubrir una necesidad, contribuye a definir su identidad a través de su variedad. En resumen, una definición que ayuda a entender lo complejo de la gastronomía y lo que implica la comida la brinda Massimo Montanari.

La idea de comida se asocia gustosamente a la de naturaleza, pero el nexo es ambiguo y fundamentalmente impropio. En la experiencia humana, de hecho, los valores esenciales del sistema alimenticio no se definen en términos de naturalidad, sino como resultado y representación de procesos culturales que prevén la domesticación, la transformación y la reinterpretación de la naturaleza (Montanari 2006: 9).

En otras palabras, la cita señala la ambigüedad de la comida como nexo entre el hombre y la naturaleza, más bien señala a la comida como un proceso complejo, el cual implica el dominio y transformación de la naturaleza. Como explica el autor, la comida no es un producto directo de la naturaleza, sino que es una consecuencia de una actividad humana transformadora.

³² Según la primera acepción del diccionario de la RAE en su edición web [Vínculo web: <http://dle.rae.es/?id=IzvvHNh>] (Consultado el 07/02/2016).

B) Éxito económico e industria cultural gastronómica

En segundo lugar, la gastronomía es una industria cultural, que dentro de una sociedad se convierte en parte del desarrollo económico, a través de su producción y consumo. A nivel mundial, la gastronomía se encuentra enmarcada dentro del campo de los servicios, por lo que es una industria que produce cifras económicas muy importantes, colocándose como una de los servicios de mayor importancia en la economía mundial. En el caso peruano de los últimos años desde inicios del siglo XXI, la gastronomía se ha convertido en un fenómeno social, impulsando este arte convirtiéndolo en una de las industrias más importantes, representando un fuerte impulso económico dentro de la sociedad.

En el Perú, dicho fenómeno ha llegado a tener tanto impacto en la sociedad que ha sido denominado como el “*boom gastronómico peruano*”. Asimismo, dicho fenómeno no solo se ha constituido como un elemento integrador dentro de la sociedad, potenciando su identidad, sino que también movilizándolo su economía. Un claro ejemplo de la relevancia de la gastronomía peruana se expone en el texto *El boom gastronómico peruano al 2013*, publicado por la Asociación Peruana de Gastronomía (APEGA), el cual brinda detalles interesantes sobre el dinámico crecimiento de esta industria cultural. Además, explica cuáles son los cuatro puntos sobre los que se centra la relevancia de la gastronomía en el país: Motor de crecimiento, generadora de empleo, con proyección internacional y articuladora. Una muestra de la importancia de la gastronomía peruana como fenómeno social se manifiesta en la feria gastronómica *Mistura*, realizada desde el 2008 en la ciudad de Lima, y que de los 30 mil visitantes de su primera edición ha pasado a tener 500 mil visitantes en la del 2012 (APEGA; 2013: 77-78). Lo expuesto es significativo para esta investigación debido a que ayuda a comprender la trascendencia de la gastronomía en el Perú. Dicha trascendencia se basa en el poder de la comida y sus aportes en la construcción de una identidad nacional. En la siguiente cita bibliográfica se explica dicho punto.

En los últimos años el Perú entero vive bajo el son de un increíble *boom* gastronómico. Como lo han puesto sobre la mesa los críticos, cocineros y analistas más reputados, este fenómeno culinario de sabor nacional tiene un importante potencial para promover el desarrollo económico

inclusivo del Perú y para reafirmar nuestra identidad cultural. (...) El aporte más grande de la gastronomía peruana no se refiere solo al aspecto económico, sino al cultural. Se ha convertido en un factor de reafirmación de identidad, de revaloración de comidas y sentimientos regionales y de los productos agropecuarios e hidrobiológicos nacionales. Lo novedoso pasa también por la múltiple difusión que en Lima y en los medios de comunicación nacionales alcanza la comida regional (Valderrama 2010).

En la cita se menciona la identidad cultural; y, se debe precisar que la gastronomía como industria cultural, en los últimos años, aporta en la construcción de una identidad de lo peruano a través del consumo y exportación hacia el mundo. Del mismo modo, dicha industria ha revalorizado una tradición de productos y preparaciones, que en algunos son casos milenarios, constituyéndose en motivo de orgullo para todos los niveles de la sociedad peruana. Por otro lado, es importante exponer la magnitud económica de esta industria cultural, que ha sido reconocida y expuesta por expertos en la materia, siendo uno de ellos el reconocido impulsor de la comida peruana y cocinero Gastón Acurio. Por mencionar un ejemplo de la importancia económica de esta industria cultural, en el CADE Universitario del 2012 se indicó que la gastronomía en el país mueve 5 000 millones de dólares al año y tiene una extensa proyección económica a futuro³³.

En suma, la gastronomía peruana es una industria cultural que, durante los últimos años, ha experimentado un crecimiento sostenido, el cual se ve reflejado en la población y a nivel económico. Esta importancia se manifiesta en la constitución de una asociación como APEGA, lo cual revela el nivel de institucionalidad que ha adquirido la gastronomía en el Perú.

³³ Datos extraídos del video de la conferencia CADE Universitario 2012 - Inés Temple y Gastón Acurio. [Vínculo web en YouTube: <http://www.youtube.com/watch?v=bMRPdGjKGvs>] (Consultado el 07/02/2016).



II. Capítulo Metodológico

Ya que se pretende demostrar que *el lenguaje audiovisual y las nuevas formas narrativas han enriquecido a los programas de cocina en la televisión peruana de señal abierta y por cable durante los últimos años (2011 – 2013)*, incrementando el interés en el público³⁴, se desprende el objetivo general de reconstruir, a través de métodos cualitativos, el sentido sociocultural que tiene el impacto del uso en programas de cocina en la televisión peruana nuevos recursos audiovisuales y narrativos. Igualmente, se ha implementado un conjunto de objetivos específicos e instrumentos de análisis de contenido y del discurso que desarrollan esta postura sobre los objetos de estudio seleccionados.

Actualmente en la televisión peruana se emiten interesantes programas de cocina que destacan por sus cualidades audiovisuales. El primero de los objetivos específicos es realizar, a través de fuentes secundarias y primarias de la historia de la televisión

³⁴ Esta investigación no pretende exponer los resultados de audiencias registrados. Sin embargo, en el apartado de Recomendaciones (pp. 189 – 192) se sugiere para una futura investigación la correlación de resultados de medición de audiencias con la proliferación de contenidos gastronómicos en la televisión peruana en el mismo periodo de estudio.

peruana, un breve recuento histórico focalizado en los programas sobre cocina. Este objetivo se propone también plantear un panorama sobre el devenir de los programas de cocina. Estos, se dividen en programas de cocina tradicionales y programas de cocina con elementos innovadores que en la actualidad han surgido. Es necesario el desarrollo de este punto a modo de un capítulo descriptivo, ya que para la comprensión de esta investigación el lector debe tener un conocimiento base de algunos acontecimientos históricos globales y locales que le permitan percibir el fenómeno ocurrido. En esta investigación se le llama capítulo descriptivo a la sección dedicada a exponer la tipología de los programas de cocina en la televisión. Asimismo, se ha usado para ello fuentes secundarias e información pertinente que permiten dicha reconstrucción. Se trata de una presentación, no propiamente de un análisis en los datos encontrados en estas fuentes. en ese capítulo se construye un universo referencial que va de lo general a lo particular, el cual se limita a una descripción referencial de los hitos en la historia de los programas de cocina en Estados Unidos y Perú.

El segundo de los objetivos específicos que persigue esta investigación es señalar a través de una variante cualitativa e interpretativa del análisis de contenido los elementos específicos del lenguaje audiovisual: la edición, planos, la dirección de fotografía, la dirección de arte y el sonido³⁵, los cuales suponen una innovación en los programas sobre gastronomía en la televisión peruana entre los años 2011 y 2013.

Finalmente, el tercero de los objetivos específicos de esta investigación es señalar a través de una variante cualitativa e interpretativa del análisis del discurso, los elementos específicos de las formas narrativas que suponen una innovación en los programas sobre gastronomía en la televisión local entre los años 2011 y 2013.

En concordancia a la hipótesis y objetivos expuestos, esta investigación es del tipo *Exploratoria y Descriptiva*³⁶. El análisis de contenido, aplicado al lenguaje audiovisual y el análisis del discurso, aplicado a las formas narrativas son relevantes, porque son

³⁵ En el Capítulo de teórico de esta investigación (pp. 1 – 53) se explica con mayor detalle los conceptos mencionados.

³⁶ Ambas palabras provienen de la finalidad de explorar y describir un fenómeno. En este caso en el ámbito de las comunicaciones.

escasos los antecedentes en el campo de las comunicaciones —a nivel local— que estudien estos elementos en los programas de cocina de la televisión. Es pertinente mencionar el artículo de James Dettleff, *La cocina en la televisión: de la educación al entretenimiento cultural*, el cual expone la evolución en los programas de cocina un modelo instructivo a un modelo de entretenimiento. En el referido artículo no hay detalles sobre los elementos del lenguaje audiovisual de programas locales. Sin embargo, puede ser considerado como un referente para esta investigación ya que abre un camino en el estudio de las comunicaciones sobre los programas de cocina.

En el ámbito global existen algunos estudios que hablan sobre el incremento en la producción de programas de cocina en Estados Unidos e Inglaterra. Uno de ellos es el de Cheri Ketchum, *The Essence of Cooking Shows: How the Food Network Constructs Consumer Fantasies*. En dicho artículo se revisa el poder que adquiere el contenido de *The Food Network* sobre sus espectadores. Otro de los títulos tomado como referente es el de Kathleen Collins, *Watching what we eat: The Evolution of Television Cooking Shows*. En este se plantea una aproximación desde la perspectiva histórica de los programas de cocina en la televisión estadounidense.

En el punto (2.1) se muestran las unidades de análisis y de observación seleccionadas. En esta se encuentra un desglose con una descripción y el criterio de selección de los programas *La tribuna de Alfredo* y *Recuerdos de cocina*. En el punto (2.2) de este capítulo se expone la variante del análisis de contenido como herramienta cualitativa e interpretativa seleccionada para el levantamiento de los elementos del lenguaje audiovisual en los programas. Asimismo, se expone el diseño del instrumento de análisis de contenido. En el punto (2.3) se presenta el análisis del discurso aplicado a las formas narrativas de los programas de cocina. Igualmente, se expone el diseño del instrumento de análisis del discurso diseñados para esta investigación desde una perspectiva semiótica.

2.1. Unidades a observar y unidades de análisis

En este punto se describe el criterio de selección de los productos comunicacionales que se exponen en esta investigación, *La tribuna de Alfredo* y *Recuerdos de cocina*, sobre los que se aplicará determinadas variables para el análisis de contenido. En el punto (2.1.1), *Criterios de selección para las unidades a observar*, se define por qué se eligieron unos productos y no otros. Y, en el punto (2.1.2), *Unidades de análisis*, se presentan las variables e indicadores vinculados a las definiciones del lenguaje audiovisual y de las formas narrativas que se aplican para construir las herramientas metodológicas.

2.1.1. Criterios de selección para las unidades a observar

Las unidades a observar presentes en la investigación buscan reflejar la realidad de la televisión peruana. En dicha realidad, los canales de televisión en el Perú provienen de dos fuentes: la señal abierta (analógica o TDT³⁷) y la señal de cable pagada³⁸. En ambas se encuentra una variedad de canales con espacios dedicados a programas de cocina³⁹. Para elegir las unidades a observar, se tomaron en cuenta tres criterios distintos. El primero fue que los programas elegidos sean, enteramente, de producción nacional. Los programas seleccionados son íntegramente producciones locales, no son formatos comprados del exterior. Este criterio obedece al objetivo e interés del investigador por contribuir a la investigación de la televisión en el Perú. El segundo de los criterios para la selección de las unidades a observar fue que algunos de los programas elegidos debían representar de la señal abierta y otros la señal de cable. Esto para obtener una imagen completa del panorama televisivo local, asumiendo además que tanto la producción como el consumo de la imagen televisiva en ambos casos es diferente. Por último, el tercer criterio fue escoger programas que muestren la

³⁷ TDT es el acrónimo para Televisión Digital Terrestre.

³⁸ La señal de pagada en el Perú incluye sistemas vía cable o satélite. Los principales operadores son Movistar TV, Claro TV y DIRECTV.

³⁹ Para mayor información sobre la programación gastronómica en la televisión peruana se sugiere al lector referirse al Capítulo denominado Historia y formatos de los programas de cocina en la televisión (pp. 81 - 107).

diversidad de formatos televisivos, esto para mostrar un amplio espectro de formatos que aparecen en los programas elegidos.

Cumpliendo con todos estos criterios se escogió dos programas: *La tribuna de Alfredo* (Panamericana TV) y *Recuerdos de cocina* (Plus TV). Ambos son producción local; uno se transmite en señal abierta y el otro en cable; y, finalmente, cada uno de ellos responde a distintos formatos.

Se ha visionado un buen número de emisiones de ambos programas realizadas entre 2011 y 2013⁴⁰. Como el análisis, en este caso, se despliega sobre bloques de los programas emitidos y lo que se pretende es explicitar algunos detalles del lenguaje audiovisual y las formas narrativas, se ha elegido un solo programa en cada caso y dentro de ellos un solo bloque. Por ejemplo, era de poca utilidad usar un análisis de contenido clásico que permitiera hacer comparaciones entre varios programas de *La Tribuna de Alfredo*⁴¹. Fue mucho más operativo, teniendo en cuenta el visionado de un buen número de programas (lo cual daba un conocimiento empírico suficiente para saber sus características generales), seleccionar solo uno para poder trabajar cada aspecto cualitativo del lenguaje audiovisual. Así, después del visionado, resultaba claro que cada programa se dividía en ciertos bloques que obedecen tanto al tiempo de emisión (*La Tribuna de Alfredo* es de 60 minutos, *Recuerdos de Cocina* es de 30 minutos), como a lo que en este estudio se le ha llamado *estructura narrativa* de cada programa.

A. La tribuna de Alfredo

Como primera unidad a observar seleccionada se presenta el programa *La tribuna de Alfredo*, el cual es un recorrido gastronómico conducido por Alfredo González. Desde el año el 2013 se emite los fines de semana por el canal *Panamericana*

⁴⁰ Ver Anexo 1.1 con la lista de programas visionados de *La tribuna de Alfredo* y *Recuerdos de cocina*.

⁴¹ Con mayor razón si se establecían variables cuantitativas. De hecho, se intentó al inicio de la investigación hacer números usando dos programas, pero ello no arrojaba el conocimiento de detalle necesario que las preguntas de investigación demandaban. Ver la sección de Recomendaciones en este mismo estudio (pp. 189 – 192).

TV, canal 5 en la ciudad de Lima, al mediodía. Sin embargo, un dato importante a señalar sobre este programa es su paso por otros canales. Durante el año 2011 se transmitió por el canal *RBC* —señal 11 en Lima— y durante el 2012 se transmitió por el canal *ATV+* —señal 10 en Lima—. Este programa fue seleccionado como unidad a observar porque contiene características que a primera vista lo diferencian de la propuesta cotidiana de un programa de cocina “tradicional”.

Un punto interesante a destacar sobre dicha unidad observada, es su parecido a programas internacionales —como el popular *Sin reservas* del conocido chef Anthony Bourdain, por mencionar alguno— o incluso con el reconocido programa local *Aventura Culinaria* del cocinero peruano Gastón Acurio. De ninguna manera se busca señalar que el programa estudiado es una copia en el sentido explícito que dichos programas, sin embargo, sí es pertinente señalar las similitudes, puesto que es un indicador del éxito de los programas a nivel internacional y local. A continuación, se presenta la ficha técnica de la emisión seleccionada del programa *La tribuna de Alfredo*.

Tabla 2 Ficha técnica del programa *La tribuna de Alfredo*

Género	Gastronómico (Reportaje)
Conductor	Alfredo González
Director	Alfredo González
Productor	Erika Roncal / RMG Producciones
Duración (por episodio)	60 minutos (42 min)
País de origen	Perú
Lenguaje:	Español
Canal de emisión	ATV+
Fecha de emisión	Setiembre de 2012
Bloque seleccionado	Tercer bloque (Restaurante <i>La choza náutica</i>)

Se eligió esta emisión del programa porque sus características cumplían con las condiciones de selección expuestas en el punto anterior. En este caso, como en otros,

los cinco bloques del programa⁴² se identifican con el inicio del programa y los otros cuatro con cuatro restaurantes distintos. Para caracterizar el lenguaje audiovisual y las formas narrativas de *La Tribuna de Alfredo*, se escogió el bloque que corresponde al restaurante *La Chozza Náutica* porque se le considera paradigmático, el contenido de esta emisión tiene una riqueza de elementos que aparecen aislados en muchos otros programas y bloques referidos a otros restaurantes.

B. Recuerdos de cocina

La segunda unidad de observación es el programa *Recuerdos de cocina*. Dicho programa es del tipo instructivo gastronómico. Conducido por Jana Escudero, una reconocida cocinera del ámbito limeño, el programa se emitió desde el año 2011 al 2014 de manera exclusiva por el canal *Plus TV*, canal 6 dentro del paquete de Movistar TV, los miércoles a las 9:30 de la noche. Este programa se escogió, porque a pesar de apostar por la instrucción tradicional tiene un giro novedoso al enfocar la cocina vinculada al recuerdo personal de la cocinera mientras la conductora narra sus vivencias personales.

Un dato interesante a señalar sobre este programa es que, al igual que el otro programa seleccionado como unidades de observación, también tiene elementos provenientes de programas foráneos. Estos no se ven en las recetas preparadas en el programa, sino más bien en la forma en que este es realizado. En concreto, la propuesta visual es muy similar a programas de cocina como *Nigella* o *Jamie's kitchen*. A continuación, se presenta la ficha técnica de la emisión seleccionada del programa *Recuerdos de cocina*.

⁴² En las emisiones del programa *La tribuna de Alfredo*, siempre hay cinco bloques, como se dijo antes, se han visionado en detalle 10 programas, ver Anexo 1.1.

Tabla 3 Ficha técnica del programa *Recuerdos de cocina*

Género	Gastronómico (Instrucción)
Conductor	Jana Escudero
Director	María José Cusianovich
Productor	María Rodríguez / Media Networks
Duración (por episodio):	30 minutos (21 min)
País de origen:	Perú
Lenguaje:	Español
Canal de emisión	<i>Plus TV</i>
Fecha de emisión	Setiembre 2012
Bloque seleccionado	Primer bloque (Soufflé de chocolate)

Se eligió este programa porque sus características cumplían con las condiciones propuestas anteriormente. En este caso, como en otros, los cuatro bloques del programa⁴³ se identifican con el inicio del programa y los otros tres, con tres preparaciones de platillos distintos. Para caracterizar el lenguaje audiovisual de *Recuerdos de cocina*, se escogió el bloque que corresponde a la preparación de un *Soufflé de chocolate* en la emisión *Corazones Rotos* porque se le considera paradigmática, ya que tiene una riqueza de elementos que aparecen aislados en muchos otros programas y bloques referidos a otras preparaciones.

2.1.2. Criterios de selección para las unidades de análisis

Considerar el análisis de la duración total de cada emisión de los programas *La tribuna de Alfredo* o de *Recuerdos de cocina* podría tornarse extenso, además de redundante. Asimismo, las unidades de análisis consideradas para esta investigación fueron parte del visionado constante de ambos programas emitidos durante el periodo de estudio entre el 2011 y el 2013; dichas unidades de análisis servían de indicadores para que, durante el visionado, ir escogiendo que bloques de los programas a analizar

⁴³ Siempre hay cuatro bloques, como se dijo antes, se han visionado en detalle diez programas de *La Tribuna de Alfredo* y cinco programas de *Recuerdos de cocina*, ver Anexo 1.1.

podían dar información relevante. Para evitar la redundancia de información analizada se redujo a un solo bloque por programa, sabiendo que allí podrían desplegarse las unidades de análisis en cada uno de los programas observados. Es interesante hacer notar que el material así elegido puede ser considerado como importante de cara a una historia local de cambios en dichos programas (de cocina).

A. Unidades de análisis para el diseño de la herramienta “Análisis de contenido”

En el caso de las variables del análisis de contenido, de acuerdo a la historia de los programas de cocina, existen rasgos que cabría distinguir en los procesos de producción de la imagen televisiva. Así, en el caso de los programas escogidos para ser observados, al mostrar un contenido atípico frente a programas tradicionales de cocina, permiten explotar apropiadamente ciertas variables: *plano, edición, movimientos de cámara, iluminación, dirección de arte y sonido*⁴⁴.

B. Unidades de análisis para el diseño de la herramienta “Análisis del discurso”

En el caso de las variables del análisis del discurso de acuerdo a la tradición de los programas de cocina, existen rasgos que cabría distinguir en los procesos de enunciación de los conductores. Así, en el caso de los programas escogidos para ser observados, al mostrar un discurso atípico frente a programas tradicionales de cocina, permiten explotar apropiadamente ciertas variables: punto de vista, estructura narrativa, y cambios de estado. Dichas variables serán confrontadas a las unidades de análisis seleccionadas.

⁴⁴ Para mayor información sobre dichas variables, se sugiere revisar el Capítulo Teórico de esta investigación, pp. 1 – 52.

2.2. Análisis de contenido

Parte de la metodología de la presente investigación se sostiene básicamente en una variante cualitativa del análisis de contenido. El análisis de contenido ha sido explicado por diversos autores. En esta investigación se hará referencia a la definición hecha por José Luis Piñuel en el texto *Epistemología, metodología y técnicas del análisis de contenido*:

Se suele llamar *análisis de contenido* al conjunto de procedimientos interpretativos de *productos comunicativos* (mensajes, textos o discursos) que proceden de procesos singulares de comunicación previamente registrados, y que, basados en técnicas de medida, a veces *cuantitativas* (estadísticas basadas en el recuento de unidades), a veces *cualitativas* (lógicas basadas en la combinación de categorías) tienen por objeto elaborar y procesar datos relevantes sobre las condiciones mismas en que se han producido aquellos textos, o sobre las condiciones que puedan darse para su empleo posterior (Piñuelo 2002: 2).

El análisis de contenido se constituye como un método de investigación cuya herramienta es esencialmente cuantitativa, en la actualidad se acepta la variante cualitativa, ya que se entiende al investigador como filtro de interpretación para los objetos analizados. Se puede precisar una variedad de opiniones de diversos autores sobre el análisis de contenido, pero en este caso se recurrirá al texto de Laurence Bardin, *Análisis de contenido*, ya que proporciona modelos de instrumentos de análisis adecuados a productos comunicacionales. En este expone una idea pertinente para esta investigación, haciendo referencia a P. Henry y S. Moscovici, que señalan que «todo lo que se dice o escribe es susceptible de ser sometido a un análisis de contenido» (Bardin, 1986: 24). Otro de los textos al que se recurrió es el de John Fiske, *Reading televisión*. En dicho texto hay un capítulo dedicado íntegramente al análisis de contenido, el cual establece una postura ligada a lo cuantitativo y cualitativo.

El punto de partida de cualquier estudio sobre la televisión debe ser lo que realmente está allí en la pantalla. Eso es lo que el análisis de contenido busca establecer. Se basa en el seguimiento no selectivo, por lo general por un equipo de investigadores, de la producción la televisión total en un período determinado. No se ocupa de cuestiones de calidad, de respuesta o de interpretación, sino que se limita a la gran escala, encuesta objetiva del contenido manifiesto (Fiske 1978: 9).

Como se muestra en la cita, el análisis de contenido tiene un objetivo concreto en el estudio de objetos comunicacionales: el estudio sistemático de las características recurrentes durante la emisión de estos. Es decir, el análisis de contenido sirve para mostrar lo que se ve. Nada más. Es por eso que Fiske reconoce en este texto las limitaciones del uso tradicional del análisis de contenido, por lo que sugiere recurrir a métodos vinculados a la semiótica o a lo cualitativo para el análisis. (Fiske 1978: 21)

Como se mencionó anteriormente, se trabajará con una variante cualitativa del análisis de contenido. Sin embargo, en una primera instancia sí será útil el análisis en un sentido estrictamente cuantitativo, pues permitirá identificar y sistematizar la cantidad de elementos del lenguaje audiovisual empleados en cada bloque a ser analizado. Por ejemplo, al enfrentar un bloque de uno de los programas con el instrumento de análisis se puede determinar la cantidad de primeros planos empleados, la cantidad de posiciones de cámara, entre otros elementos. También es pertinente señalar que al tratarse de un análisis de contenido visual es necesario valorar el uso de los elementos.

El instrumento de análisis de contenido será aplicado a las unidades a observar seleccionadas: bloques de los episodios seleccionados de *La tribuna de Alfredo* y *Recuerdos de cocina*. Con esta herramienta se identificarán cuáles son los elementos más recurrentes que se desglosan del lenguaje audiovisual en los bloques analizados. Cada uno de estos se subdividirá para presentar las variables: edición, tipo de plano, movimientos de cámara, ángulos, entre otros.

2.2.1 Diseño del instrumento de análisis de contenido

En esta sección se presenta el instrumento de análisis de contenido diseñado para identificar los elementos del *lenguaje audiovisual* en las categorías propuestas en el capítulo teórico. Como se muestra en la tabla 4, los elementos del lenguaje audiovisual han sido sistematizados, porque se reconocen y se contabilizan a través del visionado de cada una de las unidades de observación.

Al igual que en el capítulo teórico, el instrumento se dividió en los elementos expuestos en el capítulo teórico. La edición, los planos, movimientos de cámara y posición de cámara, iluminación, dirección de arte y sonido.



A. Instrumento de análisis de contenido

Tabla 4 Diseño del instrumento para el análisis de contenido

	Nombre del Objeto de estudio
	Bloque analizado (unidades de análisis)
Edición Tipos de Edición (Narrativa, descriptiva) Elipsis Paralelo Ritmo Interno Ritmo Externo Contraste y afinidad	¿Cómo es el ritmo interno y externo del bloque? ¿Es dinámico o pausado? ¿Se utiliza la elipsis? ¿Con que finalidad? ¿Qué tipo de edición se utiliza? ¿Es narrativo, discursivo, expresivo, simbólico? ¿Se utilizan recursos de post-producción en la edición?
Planos y Composición P. Detalle P. Plano P. Medio P. Americano P. Entero P. General Composición	¿Cuántas veces se utiliza cada tipo de plano? ¿Con que finalidad es utilizado cada plano en el bloque? ¿Cómo es la composición de los planos?
Movimientos y posición de Cámara Nivel de la cámara Ángulo de la cámara Cámara Fija En Movimiento Vertical, Horizontal o Compuesto	¿La cámara está fija? ¿Qué movimientos de cámara se utilizan? ¿Se puede identificar el equipo técnico utilizado para el movimiento? ¿Cuál es? ¿Cuántas posiciones de cámara se manifiestan?
Iluminación Clave Alta o Baja Contraste Características de la luz Temperatura de color	¿Qué tipo de iluminación se utiliza? ¿Natural o artificial? ¿La iluminación está en clave alta o clave baja? ¿Cuál es el aporte de la iluminación a la atmosfera del programa? ¿Se aplica algún proceso de post-producción?
Dirección de Arte Utilería Vestuario Locación	¿La locación donde se graba es real o recreada en un estudio de tv? ¿La locación es un interior o exterior? ¿Qué tipo de locación es? ¿Cómo es el vestuario del conductor? ¿Hay cambios en comparación al resto del programa? ¿Qué elementos de la utilería se presentan? ¿Cómo aportan a la composición del encuadre?
Sonido Voz Música Efectos sonoros Silencio	¿Cómo es el registro sonoro de la voz? ¿Se registra en directo o se añade en doblaje? ¿La música presenta tiene origen diegético o extradiegético? ¿Cuál es el rol de la música? ¿Hay competencia de planos sonoros en el bloque? ¿Se utilizan efectos sonoros? ¿A lo largo del bloque hay silencios? ¿Cómo afecta la música la edición del bloque?

2.3. Análisis del discurso

Como complemento al análisis de contenido, esta investigación propone el uso del análisis del discurso como una segunda herramienta cualitativa e interpretativa para el estudio de la forma narrativa en las producciones gastronómicas seleccionadas. El concepto de discurso tiene su fundamento en el lenguaje y en las interacciones sociales. Como señala Manzano en la siguiente cita:

Hay dos aspectos, relacionados con la naturaleza humana, que ayudan a nuestro cometido de entender que cosa es esa del discurso: las personas somos seres sociales y lingüísticos. Para entendernos como personas necesitamos tener en cuenta que nacemos y nos hacemos en sociedad, de la que tomamos conocimientos, pensamientos, formas de estructurar lo nos rodea, hábitos, moral, cultura... y lenguaje (Manzano 2005: 1).

De acuerdo a lo expuesto, el discurso transmite el conocimiento y es inherente a la naturaleza social y lingüística humana. Del mismo modo, el discurso no puede reducirse a solo una dimensión, este se encuentra en todas las actividades humanas. Del mismo modo, según Teun van Dijk existe una relación directa entre el discurso y el conocimiento. «El conocimiento forma parte, por definición, de aquello que en el discurso suele presuponerse, darse por sentado y, por ende, permanecer implícito» (van Dijk; 2010: 170)

De ese modo, en esta investigación para convertir el estudio de la forma narrativa de los programas en elementos operativos se enfocará el análisis del discurso desde una perspectiva semiótica. El análisis del discurso se basa en el *texto* como objeto de estudio. El *texto*, según Jorge Lozano, se define de la siguiente forma:

Desde la perspectiva de la llamada “semiótica de la Cultura” (sic) el concepto de texto, aunque vago, se usa en sentido específicamente semiótico. A través del concepto de “Sistema de Modelización Secundario”, “texto” se aplica no solo a los mensajes en lengua natural, sino a cualquier fenómeno portador de significado integral (“Textual”): a una ceremonia, a una obra figurativa, a una conversación o a una pieza musical. Así, aunque lo literario, lo “lingüístico”, ha sido el campo privilegiado de experimentación semiótica y de desarrollo de su teoría – destacándose de las semióticas de signos no lingüísticos–, la semiótica de *signos* (verbales, no verbales, gráficos, gestuales...) (Lozano 1982: 18).

Esta aproximación semiótica al discurso de la forma narrativa de los programas de cocina de la televisión peruana es pertinente puesto que «el texto como objeto permite por un interés común la convergencia de distintas disciplinas. Desde la sociología, la sociolingüística y la psicología social a la teoría de la información y a la teoría de la comunicación y un largo etcétera, coinciden en trabajar con textos» (Lozano, 1982: 17). Lo cual se encuentra en concordancia con el análisis del discurso televisivo, pues este es amplio y variado. Por ejemplo, el discurso de los programas de cocina es complejo ya que no solo comprende lo que se ve en el producto audiovisual finalizado, sino que este incluye el contexto de las instituciones que producen los referidos programas —los canales donde se transmiten, por ejemplo—. Según Manzano el discurso —en este caso el de un producto audiovisual— incluye características como espacio, tiempo, contexto cultural, entre otros, elementos que hacen del análisis un estudio multidisciplinario.

Retomando lo expuesto, el modo de ejecución del análisis del discurso se adecuará dependiendo del objeto de estudio. En el caso particular de esta investigación se entiende la forma narrativa audiovisual como una representación de la instancia de la *enunciación* en la que aparece el conductor del programa hablando con otros interlocutores o incluso preparando el platillo. Los contenidos del conductor del programa son expresados oralmente y hablan acerca de cuestiones como la preparación de los platillos, los sabores, la experiencia sensorial. En algunos casos aparecen imágenes autónomas que colocan estos contenidos en el contexto de una historia⁴⁵.

En suma, en este capítulo metodológico se ha definido lo operativo mediante algunos de los elementos del enfoque semiótico del análisis del discurso extraído del texto *Análisis del discurso: hacia una semiótica de la interacción textual* de Jorge Lozano. En específico, para las ideas de punto de vista del narrador, de la estructura narrativa y de los cambios de estado se utilizarán los conceptos de sujeto de la enunciación, sujeto modal, deixis, conjunción y disyunción y cambios de estado, respectivamente. En el punto del Diseño de la herramienta de análisis del discurso en este capítulo se explicará la relación de estos conceptos con los anteriormente expuestos en el capítulo teórico.

⁴⁵ En el caso del programa *Sin Reservas* de Anthony Bourdain se encuentran formas de narrar mixtas, es decir presentaciones orales del conductor con imágenes autónomas donde se cuentan historias acerca de los platillos.

2.3.1. Diseño del instrumento de análisis del discurso

En esta sección se presenta el instrumento de análisis del discurso diseñado para identificar los elementos de la *forma narrativa* en las variables propuestas en el capítulo teórico. Asimismo, se presentan los conceptos operacionales expuestos, anteriormente en este capítulo. Todos extraídos del texto *Análisis del discurso: Hacia una semiótica de la interacción textual* con la finalidad de convertir en operativos los conceptos propuestos de formas narrativas en el capítulo teórico —punto de vista del narrador, estructura narrativa y cambios de estado—.

A. Punto de vista del narrador

La primera sección se dedica al punto de vista del narrador y al lenguaje empleado. En esta se han vinculado los conceptos de *sujetos de la enunciación*, *puntos de vista*, *sujetos modales* y *deixis*. Dentro de esta variable se utilizan diversos elementos operativos relacionados al análisis del discurso desde la semiótica. *Sujeto de la enunciación*, implícito en el concepto del discurso, puesto que no se puede pensar en la existencia de uno sin el otro. El sujeto de la enunciación se puede conocer solo a través del discurso, ya que el mismo está representado en el contexto que enuncia. El punto *de vista* implica, como señala Lozano, es uno de los rasgos o características de la enunciación, puesto que es necesaria una perspectiva desde que es enunciado el discurso⁴⁶. El concepto de *sujetos modales* según el texto de Lozano debe entenderse como la manifestación de la subjetividad del sujeto en el discurso enunciado.

La modalidad aparece, pues, en la teoría lingüística como la forma lingüística de un juicio intelectual, de un juicio afectivo o de una voluntad que “un sujeto pensante enuncia a propósito de una percepción o de una representación de espíritu” (Bally, 1942, 3) (...) desde la lógica se ha denominado actitud proposicional: un enunciado no solo representa un estado de cosas, sino que además expresa los sentimientos y pensamientos del locutor y también suscita o evoca en el oyente sentimientos (Lozano 1982: 65).

⁴⁶ Se sugiere revisar el Capítulo Teórico (I) de esta investigación (pp. 1 – 52), para una mayor explicación sobre el punto de vista del narrador.

Según la cita de Lozano, la modalidad del sujeto está vinculada a la subjetividad del enunciador o su actitud hacia lo enunciado. Como ejemplo de las modalidades se puede enunciar lo siguiente: *Pablo murió, ¡Qué muera Pablo!, Es probable que muera Pablo, Pablo debe morir*. En los enunciados presentados se toca el mismo tema: la muerte de un sujeto. Sin embargo, cada uno es presentado de manera distinta, de un *modo* distinto. «La modalidad tiene modos de expresión variadísimos: los modos gramaticales, auxiliares de modalidad, enunciados modales, adverbios y verbos modales, etc....» (Lozano 1982: 64)⁴⁷. Asimismo, sobre la *deixis* se explica lo siguiente «La *deixis* puede ser definida como la localización y la identificación de las personas, objetos, procesos, acontecimientos y actividades de que se habla por relación al contexto espacio-temporal creado y mantenido por el acto de enunciación» (Lozano 1982: 97). En conclusión, la *deixis* se refiere a la construcción del espacio y tiempo del discurso por parte del sujeto de la enunciación en el *texto*.

B. Estructura narrativa

La segunda sección del instrumento se dedica a la estructura narrativa. En esta se ha vinculado a los conceptos de programa narrativo y conjunción y disyunción. «La narración equivale a una acción o más concretamente, a la representación de las acciones. Ocuparse, pues, de la narración es ocuparse de las acciones, de lo que pasa, de los actos» (Lozano, 1982: 69). También como parte de esta investigación se toma el concepto de programa narrativo. Dicho concepto también estará relacionado con el de cambios de estado que veremos más adelante. Para el autor el concepto de Programa Narrativo se encuentra relacionado a la relación sujeto/objeto y de las transformaciones. «El programa narrativo, situado en la sintaxis narrativa de superficie, puede considerarse la unidad sintáctica mínima, constituida por un enunciado de hacer que rige un enunciado de estado» (1982: 71).

⁴⁷ No le compete a esta investigación profundizar en el análisis semiótico del discurso, por lo que solo tomará elementos indispensables y básicos para lograr los objetivos propuestos en este Capítulo Metodológico (pp. 53 – 80).

Las estructuras son inherentes al acto narrativo, y como se ha señalado anteriormente, la narración en productos televisivos —de ficción o no ficción— implica un orden lógico, espacial y temporal de las acciones representadas. Dicho de otro modo, «Una narración audiovisual es una construcción narrativa que presenta una historia donde se integra una sucesión de acontecimientos en la unidad de una misma acción» (Peña 2001: 77). La idea de la narración como una sucesión de acontecimientos puede compararse con la idea de la narración como una concatenación lineal de acciones. Dicha sucesión de acontecimientos u orden lineal implica una estructura narrativa particular, que variará dependiendo del carácter de las producciones televisivas.

Esta investigación, reconoce principalmente dos tipos de estructuras que repasara brevemente: la primera, la estructura narrativa de tres actos, orientada a producciones de ficción —telenovelas o series, por mencionar dos ejemplos—. La segunda, y de principal interés para esta investigación, es la estructura lineal, orientada a producciones de no ficción —noticieros o magazines, por señalar dos casos—.

En el caso de la estructura de tres actos para producciones de televisión, se puede señalar que es una estructura narrativa canónica, con reglas muy bien establecidas a lo largo de los años de su uso. Dicha estructura, de modo general, está compuesta por actos, cada uno con características y funciones específicas. En el *primer acto*, se presenta el planteamiento de la historia. «Es decir, la exposición del estado inicial del personaje en un escenario determinado; y, por otra parte, la introducción de dos peripecias estructurales como son el *detonante* y el *primer punto de giro*» (Canet y Prosper 2009: 103). Dicho acto introduce al espectador en la narración, presentándole la situación inicial del protagonista, el problema al que se enfrenta y las primeras medidas que tomará para resolverlo. El *segundo acto*, se presentan las acciones que el protagonista lleva a cabo a partir de la decisión tomada en el primer punto de giro. «Es, pues, el momento de introducir en el relato las *dificultades* cuyo principal cometido (...), es complicarle en la medida de lo posible el trayecto al personaje» (Canet y Prosper 2009: 108). Este acto es el más extenso ya que en este se desarrollan muchas de las acciones y complicaciones, las cuales alejan al protagonista de solucionar el problema planteado en el primer acto. Finalmente, el *tercer acto*, presenta el cierre de la

historia, favorable o no para el protagonista. Asimismo, en este se produce el momento de mayor tensión dramática a través del clímax. «(Durante el clímax el protagonista) tendrá que enfrentarse a la situación más complicada, a la situación donde más aspectos se ponen en juego, donde más tienen que arriesgar, donde más tiene que ganar o perder el personaje» (Canet y Prosper 2009: 110). Como se expone en la cita, la tensión durante el clímax es generada por la puesta en juego final del futuro del protagonista, y las decisiones que toma para solucionar el problema.

Por otro lado, en las producciones de no ficción se trabaja con una estructura lineal, que en muchos casos va de lo general a lo particular. Es pertinente exponer la visión de José Pestano sobre el concepto de linealidad de las estructuras narrativas de programas televisivos de no ficción, específicamente en programas informativos.

De momento, la linealidad de la información en radio y televisión permite apreciar la información ofrecida como un conjunto de intervenciones sucesivas en el tiempo; en el caso de la televisión se acude a metáforas unidimensionales, como ocurre con la del tren, una serie de vagones de diferente longitud conformarían las noticias, mientras que el presentador o presentadora actuaría de nexo entre los vagones; encabezando el informativo, la locomotora de la carátula de presentación, la noticia destacada o el sumario; en medio los vagones organizados en secciones; al final, el furgón de cola de la despedida y los créditos de cierre (Pestano 2008: 9).

Según la cita expuesta, la linealidad narrativa en programas informativos permite la presentación del contenido en bloques sucesivos. Esta linealidad presente en diversos programas de no ficción, también tienen una característica específica: los contenidos son presentados de lo general a lo particular. Esta investigación, al enfrentarse a programas de cocina reconoce, de algún modo, similitudes con el género informativo, ya que ambos permanecen al grupo de programas televisivos de no ficción. De ese modo, las estructuras narrativas lineales, en ambos casos son muy similares. Por ejemplo, en la tabla 5 se expone la estructura narrativa del tradicional programa de cocina *The French Chef*, que va de lo general a lo específico en tres partes: presentación, desarrollo y cierre. A continuación, se grafica la sucesión de las mencionadas etapas de esta estructura narrativa.

Tabla 5 Ejemplo estructura narrativa lineal de un programa de cocina tradicional

<i>Presentación</i>	<i>Desarrollo</i>			<i>Cierre</i>
Se habla sobre el platillo que se preparará en el programa.	Se desarrolla la preparación del platillo.			Se concluye con la preparación del platillo.
	Presentación de insumos y utensilios necesarios.	Preparación de insumos y cocción de los mismos.	Fin de la cocción o preparación	

Como se indicó en la tabla 5 se presentan las tres partes de una narrativa lineal — presentación, desarrollo y cierre—, y su contenido va de lo general a lo particular. En la etapa denominada *presentación*, se introduce el contenido general del programa. Dicha etapa de la narración, generalmente, muestra a los conductores recibiendo a los espectadores a la emisión, y se establece el objetivo o promesa del programa —la preparación de un platillo—. En el caso de la tabla mostrada como ejemplo, el objetivo establecido es la enseñanza y preparación de un platillo de comida. Luego, en la etapa denominada *desarrollo* los conductores preparan un platillo, transformando los insumos. Dicho de otro modo, se encuentra todo el contenido a modo de instrucción por pasos, los cuales siguen una secuencia lineal y lógica. Dependiendo de la complejidad del platillo preparado. En la tabla 5, se distinguen tres pasos definidos: presentación de insumos, transformación de insumos —cocción, cortes u otros procesos— y final de la cocción. Finalmente, en la etapa de *cierre* se concluye con la presentación del platillo, alguna recomendación y la promesa de más conocimiento en próximas emisiones.

Sin embargo, esta distinción de estructuras narrativas viene modificándose, ya que desde hace unos años existe una aproximación distinta por parte de los realizadores de programas de televisión en sus formas narrativas. Por ejemplo, en muchos programas de no ficción —programas de cocina incluidos— esto es tangible en el modo en que los conductores llevan adelante la narración de los contenidos, sus estructuras; y, finalmente, en la incorporación de elementos de la forma narrativa de otros géneros,

como el *reality* o el documental. Esta investigación coincide con el enfoque presentado por el autor colombiano Omar Rincón sobre la realidad de las formas narrativas en los medios de comunicación en el contexto actual. Dicho autor señala que la narrativa es una especie de saber compartido entre el productor y la audiencia, que facilita el entendimiento de lo comunicado (Rincón 2006: 94).

En la misma línea de lo expuesto en el párrafo anterior, es oportuno señalar que estructuras lineales, tradicionalmente históricas, en programas de no ficción en televisión vienen siendo enriquecidas por contenidos de mayor dinamismo⁴⁸. En la actualidad, los programas no ficción, incluidos los programas de cocina, manejan nuevos códigos gracias a la incorporación de estructuras narrativas innovadoras apropiadas de otros géneros, generando una hibridación. Este fenómeno de hibridación es descrito por Omar Rincón, refiriéndose a diversos programas que se encuentran en la televisión.

La televisión que era de todos, dejó de entusiasmar. La nueva televisión sigue la estructura del hipertexto y el flujo, donde un programa se mezcla con otro, donde lo que pasa en una telenovela o un «Reality» es noticia del día en el noticiero y se convierte en documental de nuestro tiempo. Estamos pasando de una televisión primitiva mal copiada del modelo cine o a imagen y semejanza del viejo periodismo... a otra que se parece más a los «Talk shows», los «Realities», el docudrama, el videoclip y la *TV paisaje*. Su tono es exhibicionista, truculento y atrevido. La moral ya no es de los productores, sino que la pone el televidente. Todo anda en flujo y refundido, ya no hay programas, ni canales, ni televisión... habitamos el estallido narrativo de lo audiovisual (Rincón 2011: 44).

Reiterando la idea expuesta, en la actualidad los productores y los consumidores son testigos y actores del cambio de los productos televisivos. Los mencionados productos son parte de una transformación “en vivo” ya que el público demanda constantemente nuevas experiencias y los productores responden con nuevos contenidos. Interesa a esta investigación lo expuesto debido a que los productos televisivos están dejando un modelo copiado del cine y del viejo periodismo y está desarrollando un lenguaje propio. Por ejemplo, los nuevos programas de cocina de la televisión actual en sus estructuras narrativas responden a esto y es posible encontrar contenidos sobre la preparación de

⁴⁸ Para mayor referencia sobre el devenir histórico de los contenidos en los programas de cocina se recomienda revisar el Capítulo denominado Historia y Formatos de los programas de cocina en la televisión (III) de esta investigación (pp. 81 – 107).

platos que pueden compararse a estructuras narrativas de tres actos como en producciones de ficción, la estructura de un documental o la de un *reality show*.

En suma, las estructuras narrativas lineales de los programas de ficción en la televisión vienen siendo afectadas por la incorporación de elementos narrativos de otros géneros. Una muestra que grafica la incorporación de estructuras narrativas novedosas en programas de cocina se da en el programa *Dinner Impossible*. Dicho programa toma la estructura narrativa de tres actos, expuesta en párrafos anteriores, de la serie televisiva de espionaje *Misión Imposible*. De esta manera, en *Dinner Impossible* del mismo modo que en *Misión Imposible*, al cocinero se le asigna una misión, que consiste en cocinar, bajo condiciones adversas, una cena para un grupo de personas, teniendo el tiempo en contra. El conductor del mencionado programa, Robert Irvin, a lo largo de los tres actos se enfrenta a diversos problemas con el fin de concretar el objetivo, cumplir la “misión” y satisfacer a los comensales con los diversos platos que ha preparado. El ejemplo demuestra la actual tendencia hacia una hibridación de estructuras narrativas. Esta hibridación responde al interés del público por consumir contenidos novedosos.

C. Cambios de estado

La tercera sección del instrumento se dedica a los cambios de estado. Los cuales, según la perspectiva semiótica del análisis del discurso que esta investigación ha tomado, se relacionan también con el programa narrativo. Los cambios de estado se entienden como transformaciones. «La transformación es el paso de una forma de estado a otra: de conjunción y de disyunción» (1982: 69)

Como se señaló en puntos anteriores, en la actualidad la forma narrativa de las producciones televisivas goza de una participación más activa en la relación productor-audiencia. Dichos cambios se manifiestan a través de los *cambios de estado*. Sobre el concepto de cambios de estado se señala que «Todo enunciado de hacer, toda transformación, presupone dos estados sucesivos y diferentes y un sujeto de hacer. Se llega así a la formulación del programa narrativo: “cambio de estado efectuado por un

sujeto (s1) cualquiera que afecta a un sujeto (s2) cualquiera”» (Betancur 2005: 10). Según lo expuesto por Betancur, los cambios de estado se aplican a la narración audiovisual como una *transformación* ocasionada por un sujeto —un sujeto de hacer—. En el caso de los programas televisivos de no ficción, estos sujetos de hacer son los sujetos de la enunciación.

Es pertinente profundizar en el concepto de *transformación* ya que es la base para los cambios de estado en la narración. Según Lozano, «la *transformación* es el paso de una forma de estado a otra, podemos distinguir dos tipos de transformación: de conjunción y de disyunción.» (Lozano 1982: 69) Los conceptos de conjunción y disyunción aparecen como tipos de transformación y son necesarios el para el otro. A continuación, se presenta un gráfico extraído del texto Análisis del discurso que servirá como ejemplo para entender dichas transformaciones. Donde (S) representa al sujeto y (O) al objeto, como posiciones correlativas (Lozano 1982: 68-69) Por un lado, la transformación por conjunción, implica dos estados. El primero, de disyunción —separación— y el segundo, de conjunción —unión—.

$$(S \vee O) \rightarrow (S \wedge O) \text{ (donde } \langle \rightarrow \rangle \text{ simboliza la transformación)}$$

Por otro lado, la transformación por disyunción, implica dos estados. El primero, de conjunción —unión— y el segundo, de disyunción —separación—.

$$(S \wedge O) \rightarrow (S \vee O)$$

Finalmente, no le compete para esta investigación profundizar en el campo semiótico del análisis del discurso. No obstante, al hablar de cambios de estado y transformaciones es necesario hablar de *programas narrativos* ya que estos, como señala Lozano, son «la serie de estados y transformaciones que se encadenan sobre la base de una relación Sujeto/Objeto y de sus transformaciones.» (Lozano 1982: 71) De acuerdo a lo expuesto en la cita, los programas narrativos suponen sucesiones en las que sujetos y objetos cambian su estado mediante las transformaciones —conjunción o disyunción—. Dentro de los programas narrativos que le compete estudiar a esta

investigación, los cambios de estado y las transformaciones se manifiestan en los sujetos —conductores, sujetos de la enunciación— y en los objetos —platillos de comida—⁴⁹.

C.1. Cambios de estado en el sujeto de la enunciación

Como se expuso en el apartado de Punto de vista de la narración, los conductores poseen dominio en la temática de los programas y han desarrollado cierto nivel de identificación. Asimismo, los conductores como sujeto de la enunciación, a través de lo que dicen y lo que hacen, llevan adelante los programas narrativos mencionados en el punto anterior. Dicho de otro modo, lo que dicen y hacen, lleva a los conductores de programas televisivos de no ficción a sufrir transformaciones y cambios de estado.

Un ejemplo de los cambios de estado en los programas narrativos que se manifiestan en los conductores programas de cocina se manifiesta en el programa *Sin Reservas* de Anthony Bourdain. En este se aprecian diversos cambios de estado a lo largo de su programa narrativo. Sin embargo, el principal cambio de estado generalmente se da cuando el conductor está frente a un platillo y experimenta su sabor. Dicho de otro modo, una conjunción. Resumido de la siguiente manera: Bourdain en un primer estado de expectativa sin haber probado el platillo (S_1), Bourdain en un segundo estado, luego de haber probado el platillo (S_2) y el platillo (O).

$(S_1 \vee O) \rightarrow (S_2 \wedge O)$ (donde « \rightarrow » simboliza la transformación al probar platillo)

En el *estado 1* (S_1), el conductor se encuentra a la expectativa de consumir el platillo. Aun no lo ha probado, su experiencia sensorial es limitada. El cambio de estado se produce cuando prueba el platillo llevando al *estado 2* (S_2). En este programa Anthony Bourdain como sujeto de la enunciación suele ser muy descriptivo, mediante el uso de

⁴⁹ No le compete a esta investigación indagar en los cambios de estado generados en el espectador. Sin embargo, se recomienda para futuras investigaciones explorar sobre este punto.

calificativos hacia el platillo que ha probado y las sensaciones que experimenta. En general, este modelo también es aplicable a programas de cocina del tipo instructivo/educativo.

C.2. Cambios de estado en los objetos

Al igual que los conductores, los objetos o elementos utilizados también son susceptibles a transformaciones o cambios de estado en los programas narrativos de los programas de televisión de no ficción. Dicho de otro modo, los objetos al ser manipulados por los sujetos son capaces transformarse y cambiar de estado, aportando de este modo al programa narrativo.

Un ejemplo de lo expuesto en el párrafo anterior se evidencia en programas de cocina del tipo instructivo —como el programa de repostería *Dulces Secretos*—. Es acertado describir, de modo general, las transformaciones manifestadas en los insumos y los platillos presentados en dicho programa. De este modo, los insumos en un primer estado natural sin haber modificados por el cocinero (S_1), los insumos en un segundo estado, luego de haber modificados por el cocinero (S_2) y el elemento de transformación operado por el cocinero (O).

$$(S_1 \vee O) \rightarrow (S_2 \wedge O) \text{ (donde «}\rightarrow\text{» simboliza la transformación de los insumos)}$$

En el *estado 1*, los ingredientes se encuentran como materia prima, a la espera de ser transformados. La transformación es producida por el cocinero/conductor que mediante una técnica de cocina específica los transformará. El *estado 2* es producto de esa transformación y es el platillo culminado. Este proceso de transformación también es aplicable a otros programas de cocina, como son los del tipo de recorrido. En los que los platillos se transforman al ser probados por el conductor.

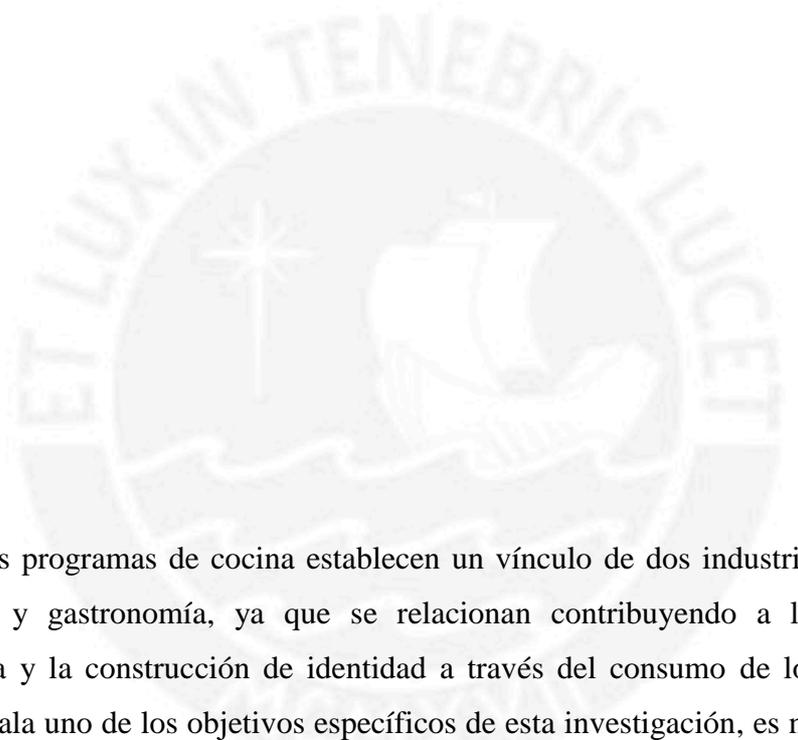
D. Instrumento de análisis del discurso

Tabla 6 Diseño del instrumento para el análisis del discurso

		Nombre del Objeto de estudio
		Bloque analizado
Punto de vista		
Conductor	Sujeto de la enunciación Punto de vista del narrador	¿Quién enuncia la narración? ¿Hay más de un enunciador? ¿Hay un narrador en off? ¿Cuál es el contexto de la enunciación? ¿El narrador domina el tema del programa? ¿Narrador personaje? ¿Narrador No personaje? ¿No narrador?
Lenguaje empleado	Sujetos modales Deixis	¿Qué tipo de lenguaje utiliza el narrador? ¿Cuál es la modalidad empleada en la enunciación del texto o discurso a lo largo del programa? ¿Cuál es su actitud?
Estructura narrativa		
Presentación Desarrollo Cierre	Programa narrativo	¿La estructura narrativa que se presenta en el bloque es tradicional o presenta alguna modificación? ¿Se respetan los tres actos de presentación, desarrollo y cierre? ¿Cuál es el contenido que se presenta en el desarrollo del bloque?
Cambios de Estado		
Conductor Platillo Espectador	Conjunción y disyunción	¿Qué cambios de estado se presentan en el bloque? ¿Cómo se construye la tensión en el relato del bloque? ¿Cuáles son los cambios de estado que se manifiestan en el conductor? ¿Cuáles son los cambios de estado que se manifiestan en el platillo? ¿Cuáles son los cambios de estado que se manifiestan en el espectador?



III. Historia y formatos de los programas de cocina en televisión



Los programas de cocina establecen un vínculo de dos industrias culturales, la televisión y gastronomía, ya que se relacionan contribuyendo a la dinamización económica y la construcción de identidad a través del consumo de los espectadores. Como señala uno de los objetivos específicos de esta investigación, es necesario —para la comprensión del lector— realizar, a través de fuentes primarias y secundarias, un recuento sobre la historia de los programas de cocina. Asimismo, es pertinente contextualizarlos y reconocer los hitos de la amplia tradición de programas de cocina en países extranjeros como Estados Unidos.

En este capítulo se presenta en el punto (3.1) el devenir histórico de la tradición de los programas de cocina. Primero en la televisión internacional de occidente —exponiendo el caso representativo de la televisión estadounidense— debido a que la temática culinaria ha tenido un rol importante en medios de comunicación como la radio y la televisión. Además, ha sido un referente por las innovaciones en la temática, el volumen de producción y la exportación de sus contenidos audiovisuales alrededor del mundo. Y,

segundo, la historia de los programas de cocina en la televisión peruana. Dichos programas también tienen una amplia tradición, en la que se debe destacar el lenguaje del paradigma de los programas de cocina en los noventa y décadas anteriores que siguen el modelo internacional de programas importados como el del español Karlos Arguiñano y, la respuesta local de programas culinarios, “*La cocina de Don Pedrito*”. El cambio de siglo trajo la aparición de canales, como *Plus TV*, dedicados a explotar la temática culinaria. Además, en el punto (3.2) de este capítulo se plantea una aproximación a los formatos que se desprenden de los programas de cocina, incluyendo géneros que provienen de la tradición informativa e instructiva, hasta los híbridos que se encuentran en la programación actual de la televisión —local y por cable—.

3.1 Historia de los programas de cocina en la televisión

La comida —o la alimentación— es una necesidad básica para la subsistencia del ser humano; sin embargo, una vez que esa necesidad básica está cubierta evoluciona en una inacabable búsqueda de experimentar nuevas sensaciones. Algunos autores en occidente, como Kathleen Collins (2009) señalan a la cocina como una actividad humana sofisticada. Asimismo, consideran que dicha actividad se remonta al uso del fuego como el elemento esencial que, casi, siempre está presente en la transformación de los insumos crudos en cocidos. Este proceso con el devenir del tiempo sigue evolucionando en procesos mucho más sofisticados como se ven hoy en día y, además, exponiendo una tradición de comunicar el conocimiento culinario, lo cual se manifiesta a través de los siglos. Primero mediante la transmisión oral de las recetas de generación en generación. Más adelante, en occidente, a través de los primeros recetarios impresos a mediados del siglo XVII. Sin embargo, es importante indicar que la representación visual de la actividad culinaria ha sido recurrente en diversas culturas. Por ejemplo, hay registros de murales que se remontan a miles de años atrás, en los cuales se veían representados insumos de la actividad culinaria, así como también en obras maestras de la pintura occidental. Una de estas obras es la pintura *Vieja friendo huevos*⁵⁰ del maestro

⁵⁰ En la figura 18 se ve el cuadro de Diego Velázquez, *Vieja friendo huevos*. En este se identifican dos personajes: En el lado izquierdo, un niño sosteniendo una botella con la mano izquierda y un paquete con el brazo derecho. En el

Diego Velázquez (1618)⁵¹. En ella se representa una escena cotidiana de mucha importancia en la actividad social de aquella época, lo cual deja ver el interés por la actividad culinaria.



Fig. 18 Vieja friendo huevos. Óleo sobre lienzo. Diego Velázquez, 1618. Tamaño, 100,5 cm x 119,5 cm

Asimismo, surge la necesidad de transmitir y representar dicha actividad culinaria. En la actualidad, los programas de cocina de la televisión occidental son la continuación de estos esfuerzos por transmitir y representar el conocimiento culinario innovando constantemente en sus formas y contenidos. Desde el invento y difusión de los medios de comunicación radioeléctricos —como la radio y la televisión— la cocina se hizo de un espacio en ellos. En televisión, los orígenes de los programas orientados a mujeres —en una primera instancia, a amas de casa— con la finalidad que ayudarlas a mejorar en sus labores cotidianas del hogar, como decoración, cocina, moda, entre otros, se desprenden de programas de *home economics* o *lifestyle*⁵². Estos programas han sido recurrentes a lo largo de la historia de la televisión. Inclusive desde sus inicios

lado derecho, una anciana cerca de una cacerola prepara unos huevos fritos. Es notable destacar los elementos relacionados a la cocina que aparecen en el cuadro: cuchillos, cacerolas, especieros, jarras y algunos vegetales.

⁵¹ Referencia extraída del video “Conferencia extraordinaria del *Gastrofestival*. Una conversación entre el historiador del arte, Peter Cherry y el cocinero, David de Jorge” [Vínculo web: https://www.museodelprado.es/index.php?id=3197&pm_item=1529&no_cache=1&L=0] (Revisada el 10/02/2014)

⁵² Los programas de *Home Economics* y *Lifestyle*, o estilo de vida —términos en inglés— se refieren a aquellos cuya temática, en este caso, orientados al mejoramiento del hogar, revisan temas de bricolaje, cocina, decoración, entre otros.

estuvieron presentes en los medios de comunicación masiva no impresa; por ejemplo, en occidente las primeras emisiones de la radio, tenían espacios destinados para este género con la finalidad de brindar instrucción a un público objetivo dedicado a labores del hogar. Dentro de los programas con temática orientada al mejoramiento en las labores del hogar, se desprenden y nacen otros específicos, como los programas de cocina, cuya presencia en la televisión ha sido de suma importancia. Para propósitos de esta investigación se considerará el caso de los programas de cocina en el Perú y los Estados Unidos.

3.1.1. Los programas de cocina en la televisión de Estados Unidos

La temática culinaria ha estado presente en los medios de comunicación masiva en los Estados Unidos desde sus inicios. Los programas de cocina en sus orígenes tuvieron el objetivo específico de instruir a las amas de casa en lo denominado como *home economics*. La radio fue uno de los primeros medios en sumarse a la tendencia a reproducir este tipo de contenidos. Así, durante sus primeros años de transmisiones aparecieron variados programas enfocados hacia el público femenino, donde se brindaban instrucciones en labores específicas relacionadas al hogar. De este periodo, alrededor de la década de los veinte, destacaron las figuras femeninas de Betty Crocker (1924) y Aunt Sammy (1926). Ambas figuras, productos de ficción, fueron representadas por diversas mujeres que encarnaban el modelo de la mujer americana promedio. Estos programas fueron conducidos por personalidad que representaban a la mujer de diversas regiones. Tanto los programas de Aunt Sammy y Betty Crocker gozaron de altas audiencias debido a que «combinaban lo informal de la conversación oral y lo formal de la receta, creando un espacio íntimo, similar al de una conversación de café» (Collins 2009: 15).

El éxito de los programas radiales de cocina se sostuvo durante las siguientes décadas. Incluso probaron ser una efectiva herramienta de comunicación durante el periodo de la Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945). Como señala Collins, los referidos programas

orientados al público femenino hogareño alentaban el racionamiento de los insumos manteniendo un valor alimenticio de los platos preparados.

Durante la transición de la radio a la televisión, a mediados de los años cuarenta, los programas de cocina tuvieron como público objetivo a mujeres, específicamente amas de casa, ya que estas se encontraban en el hogar realizando, entre otras cosas, labores domésticas. En estos programas se les instruía en la elaboración de platos de comida con la finalidad de formarlas en la economía doméstica, es decir, en el cuidado del hogar haciendo un buen uso del presupuesto familiar.

Dentro del grupo de los primeros programas de cocina, se reconoce como un hito a *I Love To Eat* (1946 - 1947), emitido en Estados Unidos por la señal de la NBC durante la década de los cuarenta. Dicho programa fue conducido por James Beard⁵³, un carismático actor de teatro convertido en cocinero, quien durante quince minutos de transmisión en directo orientaba a las amas de casa en la preparación de platillos de cocina. Beard se convirtió, con el paso de los años, en una estrella en el circuito culinario estadounidense, llegando a publicar diversos textos y participando en otros programas culinarios en las décadas siguientes. A partir de esto, quedó demostrado que la cocina podía ser atractiva para los televidentes, puesto que una temática tan simple como la comida tenía buenos resultados de audiencia entre las amas de casa.

Siguiendo la línea de la tradición de Estados Unidos, otro de los hitos fue la aparición de la cocinera Julia Child a través de la señal de PBS con el programa *The French Chef* (1962 – 1970). Child fue una de las personalidades que más ha calado en la memoria del público respecto a la temática culinaria, ya que se convirtió en una personalidad de los programas de cocina por su aporte en la conducción de estos. En el texto *Tailgate Warriors: Exploring constructions of masculinity, food and football* de Maria J. Veri (2013), se presenta una breve descripción de los orígenes del programa conducido por Julia Child, *The French Chef*.

⁵³ La figura de James Beard es muy importante para la historia de la tradición culinaria en los Estados Unidos. A partir de 1990 una fundación, que lleva su nombre, entrega los premios James Beard a lo mejor de la gastronomía en Estados Unidos de América. En la actualidad esos premios se mantienen vigentes y tienen una altísima reputación en el circuito estadounidense. Se sugiere revisar la página web de la fundación James Beard para mayor información [Web Vínculo: <http://www.jamesbeard.org/awards/about>] (Revisado el 06/03/14)

Desde un principio, la comida y la televisión han tenido una relación de simbiosis altamente funcional, en medios de comunicación comerciales y públicos (Miller, 2007). En los primeros días de la comida y la televisión, los programas se originaron como el complemento de libros de cocina publicados. Los conductores de estos programas de cocina ya eran expertos cocineros antes de sus primeras apariciones en televisión. Como es el caso de Julia Child, cuyo innovador programa, *The French Chef*, debutó en WGBH de Boston después de la publicación del clásico libro de cocina *Mastering the Art of french cooking* (Hansen, 2008) (Veri 2013:229).

Su forma de preparar los platillos en el programa fue un elemento que la hizo destacar por encima de otras personalidades de la televisión relacionadas con la cocina ya que, si bien era un programa meramente instructivo, la conducción era llevada a cabo de un modo informal, lo cual acercaba a las televidentes. Dicha informalidad que caracterizaba su forma de conducir el programa la alejaban de conductores que seguían un discurso más formal, propio de la institución culinaria.

Años después, a mediados de la década de los ochenta, Martha Stewart, también a través de la señal de PBS con el programa *Holiday Entertaining with Martha Stewart* (1986), se estableció como otro de los hitos de los programas orientados al hogar. Dicha conductora se ha mantenido como uno de los referentes contemporáneos de programas de mejoramiento del hogar y cocina en los Estados Unidos. La presencia sostenida de Stewart en el espacio público mediático, durante las últimas tres décadas, ha logrado constituir una marca personal en este tipo de programas. Por lo tanto, el impacto de su marca personal es amplio y ha llegado a diversas áreas del mejoramiento del hogar.

Los programas de Martha Stewart parecen desempeñar tres papeles principales en la vida de las mujeres: estimulan la fantasía de un estilo de vida de la clase alta, de la elegancia y el lujo, mientras que proporciona un escape de su vida cotidiana; validan el interés de las mujeres en la vida doméstica, haciendo el trabajo doméstico respetable y de mucha importancia; y fomentan la creatividad y la sensación de logro y orgullo (Mason y Meyers 2006: 801).

Lo expuesto por Ann Mason y Marian Meyers señala cuáles son los intereses del público por consumir los programas de Stewart. Esos intereses implican la fantasía por estilos de vida más elevados o el reconocimiento de las actividades domésticas como una labor necesaria, según lo cual se identifica el estilo propuesto por la conductora. Por otro lado, Martha Stewart es una personalidad televisiva que, como se ha señalado

anteriormente, no solo se concentró en la temática culinaria, sino que sus programas revisaban a modo de *magazine* temas dirigidos a amas de casa, en los que se les instruía bajo la idea del “hágalo usted mismo” (Collins 2009: 218) en la culinaria y en la decoración del hogar. Lo único que se había modificado con el devenir de los años, hasta esa época, fueron las personalidades que conducían estos espacios ya que la instrucción seguía siendo el paradigma.

La presencia de Stewart en televisión como conductora de programas de mejoramiento del hogar es muy importante, a pesar de que no representa un quiebre en el modo en el que se producían los programas de cocina, ya que estos mantuvieron su carácter de mera instrucción dirigida a amas de casa. Por ejemplo, la estructura narrativa de una secuencia de cocina consistía en mostrar a la conductora en un estudio de televisión ambientado como un espacio de cocina, mientras preparaba platillos y alentaba a sus espectadoras a realizarlos en casa para satisfacer las necesidades de los integrantes de su familia.

Es oportuno hacer referencia a la evidente paradoja que a fines de la década de los ochenta captó la atención de muchos: «a la gente le gusta ver programas de cocina, pero eso no significa que les guste cocinar o que eventualmente lleguen a hacerlo» (Collins 2009: 136). Frente a esto, a inicios de los años noventa, la difusión del sistema de cable revolucionó la producción de programas de cocina de la televisión estadounidense. La aparición del canal *The Food Network*⁵⁴ en 1993 representó un punto de quiebre en el modo en que se consumían los programas de cocina en la televisión. Debe considerarse que este canal nació luego de que en el sistema de cable aparecieran canales como *MTV* o *CNN*, cuyas programaciones brindaban veinticuatro horas sin interrupciones de música y de noticias, respectivamente. El éxito de ambos canales hizo pensar al productor de televisión Reese Schonfeld, uno de los fundadores de *CNN*, en la creación de un canal dedicado íntegramente al mundo de la cocina (Collins 2009: 162).

⁵⁴ *The Food Network* o *El canal de la comida*, es un canal de cable estadounidense fundado en 1993 cuya programación gira íntegramente alrededor de la comida.

Desde un inicio, la programación de *The Food Network* ofreció contenidos originales. Pero esta no se desligaba de la propuesta básica de la instrucción para amas de casa. Es recién a mediados de la década, con la aparición del programa *Emeril Live*, conducido por Emeril Lagasse, que los programas de cocina sufren un cambio sustancial. A los típicos programas de instrucción se les añadió la presencia de público en vivo, la eventual aparición de celebridades, una banda de música y un conductor sumamente carismático como Lagasse. Todos esos factores, enriquecieron el contenido gracias a la interacción que se generaba por la novedosa dinámica de puesta en escena.

A partir de este momento, los productores del canal dejaron de enfocarse solo en las personas que les gustaba cocinar, y orientaron el contenido de los programas también hacia personas que disfrutaban de comer. Luego de realizar estudios sobre los seguidores de los diversos programas del canal, se concluyó que el público veía los programas por disfrutar de la comida y de los conductores, más que por aprender el proceso culinario (Collins 2009: 175). Este cambio significativo en la realización de programas condujo a la aparición de nuevos espacios orientados a mostrar a los espectadores las diversas experiencias relacionadas a la comida.

Con el cambio de siglo, hubo un estallido de contenidos televisivos orientados a la cocina y la aparición de un nuevo paradigma puso en crisis al anterior, caracterizado por los programas de instrucción como los de James Beard, Julia Child y Martha Stewart. De este modo, durante la primera década del siglo XXI el contenido del canal *The Food Network* inspiró la aparición de otros canales dedicados a la cocina, así como también programas dentro de otros canales dedicados al *Lifestyle*. Dentro de esos programas televisivos vinculados a la cocina, la temática culinaria adquirió nuevas características provenientes del documental, del *reality*, del concurso, entre otros, constituyendo nuevos formatos.

Así como se habla de los hitos a lo largo de la tradición de los programas de cocina en la televisión estadounidense, la figura del conductor en dichos programas es de suma importancia. La experiencia y particularmente el carisma del conductor son elementos relevantes en la evolución del contenido de los programas de cocina, ya que transforma

las relaciones con los espectadores. Por ejemplo, según Collins, en los últimos años el espacio televisivo estadounidense ha presenciado la aparición de *chefs celebridades*. Dichos cocineros convertidos en celebridades son el vínculo entre el espectador y la comida dentro de la televisión. A través de ellos, la experiencia de la cocina ha cambiado de manera significativa, ya que explotan al máximo la experiencia sensorial de la comida. Dentro del grupo de chefs más representativos se encuentran Emeril Lagasse, Jamie Oliver, Anthony Bourdain, Gordon Ramsay, Nigella Lawson, entre otros.

En conclusión, sobre el devenir histórico de los programas de cocina en la televisión de los Estados Unidos, como señalan Kathleen Collins y diversos autores, existe una clara evolución a lo largo su existencia. Dichos programas han ido adaptándose a las exigencias impuestas por la competencia de la misma televisión y también a las exigencias de sus audiencias. Estas exigencias han llevado a que los contenidos culinarios se vuelvan cada vez más diversos, produciendo innovadores formatos que llevan a la temática culinaria más allá del simple instructivo. Asimismo, no se debe ignorar el alcance de dichos programas puesto que su transmisión no se limita exclusivamente al territorio estadounidense. La industria televisiva estadounidense tiene un gran alcance internacional, llevando sus diversos formatos y programas originales a circular por diversos países alrededor del mundo. Es plausible el gran alcance de los programas estadounidenses mediante diversos canales de cable que funcionan como ventanas para los contenidos culinarios.

Así también, es pertinente en este punto hacer referencia a la presencia de los programas de cocina estadounidenses en la televisión latinoamericana, puesto que sus contenidos llegaron a través del sistema de cable, incluso algunos son producidos localmente mediante la compra de formatos. Países como México y Argentina han respondido al interés por el consumo de programas de cocina y se han constituido en polos de desarrollo de programas, debido a su condición de centro de operaciones regional para muchos canales de cable en Latinoamérica. Por ejemplo, en el caso de Argentina, uno de los canales más representativos de este rubro es *El Gourmet*. Un canal que inició sus operaciones en el año 2000 y a lo largo de su existencia se ha dedicado a poner en valor

las diversas cocinas latinoamericanas, mediante programas temáticos en los que se enseña a preparar diversos platillos locales.

3.1.2. Los programas de cocina en la televisión del Perú

En el ámbito de la televisión peruana, hay una serie de hitos en la historia de los programas de cocina que han marcado su tradición. De un modo similar al contexto occidental, en los inicios de la televisión peruana las figuras más representativas tuvieron como objetivo instruir a las mujeres en las labores del hogar.

No cabe duda de que la gastronomía copa la atención de los medios de comunicación masivos del Perú. No hay canal de televisión que no tenga al menos un programa dedicado a la gastronomía (Valderrama 2010). El patrón de consumo de los individuos de la sociedad peruana está vinculado a la exposición mediática de esta industria cultural. Ese particular interés registrado en los últimos años, no solo se ha manifestado con la cobertura de diversos eventos gastronómicos en programas informativos, sino que también con la aparición de espacios dedicados a la instrucción y al entretenimiento desde la gastronomía y los productos que ofrece.

Antes de continuar, es oportuno indicar sus antecedentes en los medios masivos, los cuales se remontan a la radio. También, es pertinente hacer una breve referencia a la radio debido a que este fue el medio de comunicación masivo predecesor de la televisión. A diferencia de los programas de cocina en los medios de comunicación estadounidenses, la temática culinaria tiene un origen tímido en la radio peruana⁵⁵. Desde sus inicios y durante su época de oro, el contenido de los programas radiales se centró en la información y el entretenimiento, teniendo como programas estelares a las radionovelas. Sin embargo, la temática específicamente relacionada al hogar tuvo algunos representantes. Por ejemplo, uno de los programas que destacó durante los años treinta fue *El hogar y sus anexos*, «Radio Internacional tenía en 1937 una audición dirigida por Solvia Villalaz denominada *El hogar y sus anexos*; la revista *Cascabel*

⁵⁵ No es objeto de estudio de esta investigación ahondar en este medio. Sin embargo, en el punto de Recomendaciones (pp. 189 – 192) se añade la pertinencia para futuras investigaciones la necesidad de profundizar los estudios sobre la temática culinaria en la radio y otros medios.

agregaba: “el marido es un anexo del hogar”, y criticaba la dispersión de temas que había en el programa (Cascabel 121, 9 de octubre de 1937)» (Bustamante 2012: 176). Según lo expuesto por el autor, el contenido que predominaba en dicho programa trataba diversos temas relacionados al hogar y lo femenino.

Con la llegada de la televisión a finales de la década de los cincuenta, aparecieron los programas enfocados en la cocina. Dichos programas, que eran conducidos por mujeres, tuvieron como público objetivo al sector femenino que desempeñaba labores hogareñas. Entre las principales representantes se encontraban Carmela Rey y Teresa Ocampo, quienes conducían programas televisivos propios o segmentos en otros, brindando consejos desde el lado maternal-hogareño al público espectador (Detleff 2010).

Cuando la televisión peruana aún se encontraba en sus primeros años de existencia, la figura de Teresa Ocampo se constituyó como un referente para las amas de casa a través del programa *Qué cocinaré* en 1959. El éxito de dicho programa de tono instructivo se debió, en parte, al carácter de la conductora. «Ocampo es dulce y encantadora y tiene la cantidad justa de picardía necesaria para la televisión. Ella se describe como una perfeccionista, y sus recetas son directas» (Zuckerman 2015). Durante 28 años, Ocampo, formada como cocinera en París, construyó una figura muy reconocida en la televisión peruana. Sin embargo, su participación mediática en la cocina no se limitó a la televisión con los programas *Qué cocinaré* y *Teresa y su cocina*, pues en la década de los setenta colaboró en la publicación del popular recetario de la marca *Nicolini*⁵⁶ *¿Qué cocinaré hoy?*, el cual caló en la memoria de varias generaciones de mujeres peruanas.

Los programas de cocina en la televisión peruana se basaron en la dinámica de la instrucción dirigida a amas de casa y así se mantuvo durante las siguientes décadas. Para Fernando Vivas, crítico de televisión, dichos programas de cocina en la señal abierta peruana tuvieron «una fatal predestinación doméstica: espacio de ñoñas amas de casa, de glamour imposible, de revoltijos *antitelegénicos*⁵⁷, de interés limitado solo al

⁵⁶ El recetario *Nicolini ¿Qué cocinaré hoy?* es un popular recetario de cocina de amplia difusión en el Perú. En el año 2014 se publicó una reedición actualizada acompañando el relanzamiento de la marca de fideos.

⁵⁷ Fernando Vivas hace referencia a lo opuesto del significado *telegénico* que significa de buena presencia en la televisión.

que tiene ganas y tiempo de copiar recetas» (2008: 440). Esta descripción es la que caracterizó a los programas de cocina en la televisión durante esas décadas puesto que estos, en su mayoría conducidos por mujeres, buscaban instruir representando el ideal de la ama de casa. Esta propuesta en los programas de cocina se mantuvo en las décadas de 1970, 1980 y mediados de 1990.

Asimismo, la participación masculina no ha sido escasa en este devenir histórico de programas. Durante los años ochenta aparecieron figuras masculinas en programas de instrucción culinaria como Jean-Yves Laurent —Gastón Du Postre— y Toshiro Konishi, personalidades que tuvieron sus orígenes como personajes publicitarios y luego migraron a conducir sendos programas de cocina (Dettleff 2010). Sin embargo, dichos espacios solo lograron mantenerse durante breves temporadas en la televisión de aquella década, quizás debido a lo expuesto por Vivas, ya que los programas enfocados a la instrucción culinaria carecían de telegenia o empatía de la audiencia.

Más adelante, durante la década de los noventa se emitieron diversos espacios dedicados a la cocina dentro de *magazines* para las amas de casa y también programas específicos. Un ejemplo de esto fue *Utilísima* (1994 – 1999), magazine matutino dirigido a amas de casa, del canal *América Televisión*. Dentro de los programas dedicados exclusivamente a la cocina, destacó debido a sus características, *La cocina de Karlos Arguiñano*⁵⁸, transmitido por el canal del Estado⁵⁹ *Televisión Nacional del Perú* (TNP), el cual cautivó a un sector del público peruano que consumió dicho programa proveniente de España. Este programa era conducido por el cocinero vasco Karlos Arguiñano, quien, mediante bromas recurrentes y un lenguaje particular, introdujo en los espectadores peruanos nuevas formas de entender la preparación culinaria, puesto que una de las máximas del conductor era «en la tele, o entretienes o aburres» (Deumal 2010). En la televisión peruana, *La cocina de Karlos Arguiñano* (1995 – 1998) se constituyó como un espacio instrucción y entretenimiento; sin embargo, carecía del sabor local ya que las recetas tenían un origen e insumos europeos.

⁵⁸ *La cocina de Karlos Arguiñano* fue un programa producido por el canal español Televisión Española (TVE).

⁵⁹ En la década de los noventa el canal del Estado se denominó *Televisión Nacional del Perú* (TNP). Actualmente el canal lleva el nombre de *TV Perú*. Manteniendo la señal en Lima de canal 7.

También durante los años noventa, una respuesta —de producción local— al programa de Arguiñano fue el programa *La cocina de Don Pedrito* (1998 – 2000), el cual se constituyó como un hito para los programas de cocina en esa década. El programa transmitido por el canal *Frecuencia Latina* era conducido por el cocinero Pedro Villalba, quien inmediatamente se convirtió en un *chef celebridad*, y tenía como premisa la elaboración de recetas económicas para las amas del hogar. Además de dicha premisa, Villalba sintonizó con el público gracias a tres características que distinguieron el carácter del programa. La primera, que diferenció a este programa del resto, fue el ritmo frenético del cocinero al momento de preparar las recetas, usualmente al ritmo de canciones populares como “Caballo viejo”. Otra de sus características fue el uso de un lenguaje coloquial —incluso llegó a establecer en el habla popular frases como *y no va a ser, cusi cusá, y ya no ya*—. Y, finalmente, la recurrente interacción con una voz en *off* de una señora y con algunas espectadoras que telefoneaban al programa le daba cierta sensación de cercanía con el público. El programa *La cocina de Don Pedrito* marcó un hito a finales de la década de los noventa. Diversos cocineros destacados del medio local, como “Cucho” La Rosa, consideran que “Don Pedrito” dictó cátedra en el género culinario de la televisión local (Ortiz 2010).

Como se señaló, *La cocina de Don Pedrito* estaba en su mejor momento hacia finales de la década del noventa; sin embargo, desapareció con la reestructuración de la televisión peruana después del escándalo de corrupción política en los que se vieron envueltos diversos canales⁶⁰ durante el final del gobierno de Alberto Fujimori. Durante la primera década del 2000, Pedro Villalba realizó intentos —lamentablemente con poco éxito— de reincorporarse a la televisión.

Con el cambio de siglo, los contenidos audiovisuales de la televisión peruana de señal abierta empezaron a compartir su protagonismo debido a la aparición de nuevos espacios provenientes del extranjero en la señal de cable. En este caso se registró la aparición en la parrilla televisiva local de diversos canales como *Utilísima*, *El Gourmet*, *Casa Club TV*, entre otros. Dichos canales de cable presentaban, entre otras temáticas,

⁶⁰ A finales de la década de los noventa, se destapó la red de corrupción política que involucraba a altos miembros del Estado con directivos de diversos canales de señal abierta. El caso involucraba el manejo de la línea editorial de estos canales.

algunos novedosos espacios dedicados a la cocina. Por el lado de la producción local, es necesario destacar el caso de la constitución en el año 2005 de la señal de *Plus TV*⁶¹, antes llamado *Cable Mágico Cultural*, en el canal 6 del sistema *Cable Mágico*. El referido canal, producido por Media Networks y Telefónica del Perú, dotó la parrilla local de productos televisivos de alta calidad, entre ellos programas de cocina. Hasta el día de hoy, el canal se define como un espacio en la televisión local dedicado a la producción de programas de estilos de vida y entretenimiento⁶². Entre los primeros programas producidos destacaron algunos relacionados con la cocina. Siendo uno de los primeros, el popular programa *Aventura Culinaria* (2003), que venía como herencia del fenecido canal *Cable Mágico Cultural*.

Aventura Culinaria, en la primera década del 2000, es otro de los hitos en el devenir de los programas de cocina en la televisión peruana. Dicho programa conducido por el reconocido cocinero Gastón Acurio mostraba a los espectadores, a través de un recorrido en la ciudad de Lima, diversas recetas y lugares donde encontrar los mejores insumos y potajes. Por ejemplo, si se planteaba como tema de una emisión el ceviche, el cocinero recorría diversos restaurantes o “huecos”⁶³ presentando distintas variantes del platillo. El recorrido finalizaba con la elaboración de un platillo inspirado en los elementos que se destacaban en los bloques del programa⁶⁴. En la actualidad, el programa se mantiene vigente debido no solo a sus contenidos que lo han llevado a recorrer diversas localidades del Perú, sino también gracias a la notoriedad mediática de Gastón Acurio, considerado como un líder de opinión y referente de la industria gastronómica peruana a nivel internacional, lo cual también lo lleva a consolidarse en la televisión como un “chef celebridad”.

Es importante destacar que cuando el cocinero Gastón Acurio inició la conducción del programa *Aventura culinaria* no era un novato en la televisión. Su carrera como

⁶¹ *Plus TV* es propiedad de Media Networks y es señal exclusiva del servicio de Movistar TV, antes Cable Mágico (Parte de Telefónica del Perú).

⁶² En la página web del canal *Plus TV* se muestra una definición del canal. [Vínculo web: <http://plustv.pe/acerca-de-plus-tv/>] (Revisado el 07/03/2014)

⁶³ “Huecos” es un término coloquial utilizado en diversos lugares del Perú para referirse a lugares recónditos donde se pueden conseguir productos o servicios de buena calidad a un precio módico.

⁶⁴ En el vínculo web http://www.youtube.com/watch?v=U_YQGw8hbos (Revisado el 30/01/14) se puede encontrar un video de la emisión *Ceviche de verano*, que muestra las características señaladas.

conductor de espacios televisivos dedicados a la cocina se había iniciado años antes en la señal del canal de cable *Monitor* y luego en el 2001 en un programa de cocina junto a su esposa, Astrid, en el desaparecido *Canal A*. Su primer programa fracasó debido a la poca innovación que ofrecían sus contenidos meramente instructivos. Sin embargo, el segundo, conducido junto a su esposa, si bien tenía la misma finalidad instructiva, disfrutó de cierto éxito debido a la fórmula de pareja propuesta. Según testimonios expuestos por Sebastián Ortiz (2010), a lo largo de las emisiones del programa, ambos conductores discutían por quién tenía la mejor receta o técnica, o se lanzaban ácidos comentarios para molestar el uno al otro, finalizando con la presentación de platillo y la reconciliación entre ambos.

Retomando la importancia del canal *Plus TV* en la producción de contenidos de cocina en la televisión peruana, a lo largo de los años siguientes hasta la actualidad, ha presentado una amplia variedad de programas y espacios dedicados a dicha temática como *¡Oh! Diosas*, *Desde el jardín*, *Dulces secretos* y *Recuerdos de cocina*. Dicho canal incluso ha producido documentales y realities relacionados con la gastronomía peruana, presentados en horario estelar y conducidos por respetables personajes de la culinaria local. Se debe destacar que el canal reitera su vocación por mostrar lo mejor de la gastronomía peruana mediante sus producciones televisivas, al presentar —durante las pausas publicitarias de su programación— spots que muestran la fuerte apuesta por destacar las bondades de la culinaria peruana a través de sus producciones de nivel internacional.

Desde inicios y mediados de la primera década del 2000, otros programas aparecieron en la parrilla televisiva peruana, coincidiendo con el *boom* gastronómico que experimentó el país. Casi la totalidad de canales, tanto en señal abierta como de cable, realizaron producciones dedicadas a la cocina o mostraban en magazines matutinos espacios dedicados a esta, explorando la diversidad de la temática culinaria. A continuación, se exponen los programas de cocina de los últimos años que esta investigación considera importantes.

El canal *Latina* emite los domingos al mediodía el programa *20 Lucas*⁶⁵(2008). Este es conducido por el periodista Mauricio Fernandini y apuesta por resolver un menú de características *gourmet* para una familia con un presupuesto de 20 soles, particularidad en la que recae su innovación. Cada episodio cuenta con un invitado, quien junto al conductor recorre algunos de los mercados más populares de Lima, buscando los precios más económicos en los insumos para preparar los platillos. A lo largo del desarrollo del programa, se intercalan los testimonios de los cocineros, quienes brindan comentarios sobre sus vidas profesionales o el platillo que están realizando en el programa. Es importante destacar que años antes, Fernandini tuvo un importante programa culinario, llamado *A fuego lento* (2003), en el que a través de un estilo documental mostraba a importantes representantes de la gastronomía de diversos lugares del Perú y el mundo. Es interesante la propuesta de *A fuego lento* puesto que impone una novedad entre los programas de cocina de la televisión peruana, rompiendo con la tradición de programas dirigidos exclusivamente a la instrucción culinaria.

El canal *América TV* contaba en su programación de los fines de semana con un programa denominado *Maestros de la gastronomía peruana* (2012). Dicho espacio televisivo fue producido por el canal *Fusión*⁶⁶ (Trivelli 2011), nacido en el 2012. Este programa de emisión sabatina contaba con la presencia de reconocidos cocineros que instruían a sus espectadores en la preparación de platillos fusión de la cocina peruana, así como también la presentación de restaurantes reconocidos del medio local. Las personalidades que destacaron por su aparición en este espacio televisivo fueron Toshiro Konishi, Javier Wong, Christian Bravo, entre otros.

Es importante destacar que el canal *Fusión*, cuyo eslogan es “El canal de la gastronomía”, es propiedad de la *Compañía Peruana de Radiodifusión*, también propietaria del canal *América TV*. *Fusión* tiene una programación íntegramente dedicada a la gastronomía peruana y se proclama como el primer canal íntegramente peruano en promover la cocina local con producciones de nivel internacional. El contenido de este canal es innovador, debido a que, apuesta por mostrar contenidos con

⁶⁵ El término *luca*, *lucas* en plural, es el sobrenombre que se le da a la moneda peruana Sol, antes Nuevo Sol.

⁶⁶ Anteriormente el canal fue llamado *Fusión Gourmet*.

un fino acabado audiovisual, lo cual lo separa del paradigma de programas de cocina de instrucción tradicionales.

Por otro lado, el canal *Panamericana TV*, también en los fines de semana, emitió dos programas relacionados con la cocina. Sin embargo, ambos tienen enfoques distintos. El primero es *La tribuna de Alfredo*, objeto de estudio de esta investigación del cual se expondrá con mayor detalle en el capítulo IV, que presenta al controvertido personaje público Alfredo González, conocido por haber sido presidente del Club Universitario de Deportes, en un recorrido por la ciudad de Lima mostrando los mejores y más económicos restaurantes con la finalidad de que el público los visite. El uso del lenguaje y maneras criollas del conductor han hecho de este espacio televisivo un referente de la culinaria en la señal abierta peruana. Y el segundo es el programa *Chef al rescate*⁶⁷, el cual presentaba al chef Álvaro López Denegri en situaciones de ayuda a diversas personalidades del espectáculo peruano. Este interesante concepto básicamente se resumía en el nombre del programa. Asimismo, es llamativa la apuesta por un enfoque distinto de la cocina, ya que el conductor procuraba explicar con facilidad la preparación de los platillos mientras dialogaba con las celebridades invitadas a su programa.

Existen otros espacios dedicados a la cocina en canales como *Willax TV*⁶⁸ y *RBC*. De estos canales, destaca el programa *Kriollo Gourmet* (2013), conducido por el reconocido chef Israel Laura, de *Willax TV*. Dicho programa es la adaptación del *videoblog* gastronómico instructivo *Kon tus propias manos* que conducía el cocinero en la plataforma web del diario *Perú.21*. El enfoque de este programa es novedoso porque muestra la visión particular del cocinero sobre la comida peruana. «En el programa *Kriollo Gourmet*, el cocinero visitará mercados y a aquellos personajes anónimos que cocinan como los dioses —en sus casas, en pequeños restaurantes— pero que pocos conocemos» (Peru.21 2013). Es interesante la visión del cocinero Laura expuesta en el programa debido a que muestra su perspectiva de que la cocina nace en lo popular, a pesar de que siempre ha existido la controversia de que la cocina criolla —

⁶⁷ Dicho programa no debe ser confundido con el programa del mismo nombre emitido en Latinoamérica por *TLC*.

⁶⁸ *Willax TV* es un canal de cable orientado al contenido informativo emitido en la señal de cable (Movistar TV, Claro TV, Best Cable y otros operadores).

o popular— no puede considerarse *gourmet* por sus generosas proporciones. Este enfoque que revaloriza lo popular en la cocina peruana está muy en boga en el contexto actual, lo cual hace de este programa un referente de la temática culinaria.

En suma, se puede concluir que con el devenir del tiempo los programas de cocina en la televisión peruana han modificado sus contenidos y diversificado sus públicos objetivos, adaptando la temática a distintos formatos. En la actualidad, son pocos los programas de cocina que conservan las estructuras paradigmáticas del instructivo con que originalmente llegaron a la televisión. El cambio en los programas culinarios en la televisión peruana se produjo a mediados de la década de los noventa e inicios de la primera década del siglo XXI con cinco características esenciales.

La primera es la presencia de figuras notables o *chefs celebridades* en la televisión, como Don Pedrito o Gastón Acurio, que trasgredieron el paradigma de la instrucción con su particular forma de conducir. Estos conductores-cocineros dejaron de lado la formalidad y se mostraron más cercanos a la imperfección en los procesos culinarios, dándole naturalidad, lo cual rompió la barrera y permitió conocer a la persona detrás de la figura de cocinero experto. Asimismo, dichas personalidades culinarias establecieron agendas institucionales a través de sus programas, logrando promover el consumo de determinados insumos de la gastronomía local.

La segunda, que quizás en los últimos años se ha constituido como la más importante, es el *boom* de la gastronomía peruana. Dicho fenómeno social ha logrado que la atención de las audiencias se enfoque y demande la temática culinaria en los medios. Como se indicó en el punto anterior, hay una agenda institucional reflejada en los programas de cocina, que constantemente vincula la idea de consumo gastronómico e identidad nacional.

La tercera, es el ingreso y consumo de producciones extranjeras mediante la programación de canales de cable. Las referidas producciones audiovisuales mostraron nuevas formas de enfocar la comida: prepararla o consumirla. Un ejemplo de estos se encuentra en canales como *Travel and Living Channel* o *El Gourmet*.

La cuarta característica recae en la hibridación de géneros televisivos producida durante los últimos años, por la cual los programas de cocina han adquirido características de otros géneros como el documental, el reportaje, el *reality* o inclusive de programas concurso. Dichas características hacen de los programas de cocina algo novedoso y representan una revolución del paradigma instructivo que durante muchos años prevaleció en la televisión peruana.

Finalmente, la quinta característica se basa en un aspecto de la tecnología audiovisual. Si bien no se ha discutido este alcance en el devenir histórico revisado, la tecnología ha jugado un papel importante en el desarrollo de los programas de cocina. De este modo, las cámaras de video en alta definición y los procesos de posproducción más cortos contribuyeron, en cierta medida, al desarrollo de muchos programas de este tipo. El uso de nuevos recursos audiovisuales enriqueció el lenguaje audiovisual de la televisión dándole nuevas posibilidades de producción. Gracias a esto, los programas de cocina — así como otros— modificaron sus propuestas visuales.

3.2. Los formatos de programas de cocina en la televisión

En la televisión, así como en otros medios de comunicación —el cine o la radio—, los géneros establecen un convenio tácito entre productor y espectador⁶⁹. Este convenio agrupa ciertas características o códigos que establecen lo que se debe esperar de un producto, en este caso televisivo. Por ejemplo, en el caso de los programas estudiados en esta investigación, relacionados con la gastronomía, la característica principal corresponde a la comida, desde un enfoque instructivo o del consumo.

Se mencionó anteriormente que los programas de cocina tuvieron diversos referentes a lo largo de su recorrido en la historia de la televisión. Asimismo, dichos programas estuvieron orientados a un público objetivo femenino que desarrollaba labores del hogar. Igualmente, su origen instructivo comparte características de programas de

⁶⁹ Se sugiere consultar el capítulo teórico de esta investigación para mayor información sobre el concepto de género televisivo.

géneros informativo y *magazine* de temática femenina o del hogar —o como se le denomina en otros estudios: *lifestyle*—. Los primeros programas de cocina presentaban una estructura narrativa lineal, característica de programas televisivos de no ficción, en la que el conductor o conductora enseñaba a los televidentes, desde un estudio de televisión, la preparación paso a paso de un platillo.

Es oportuno destacar cómo la temática culinaria se hizo de un espacio dentro del género *magazine* orientado al público femenino. Dichos espacios culinarios aparecen junto a otras variedades, como entrevistas, lo cual podría considerarse como un primer paso al vínculo de la cocina a otros géneros. La interacción de la gastronómica con otras temáticas, como la entrevista de celebridades, por ejemplo, le otorgó una nueva dimensión a la gastronomía en la televisión. Un referente local del *magazine* matutino para las amas de casa durante gran parte de los años noventa fue el programa transmitido por *América TV: Utilísimas*⁷⁰.

Al establecer vínculos con discursos y formas narrativas de otros géneros televisivos, los programas de cocina han ido diversificando sus formatos. Esta diversificación, o hibridación, los ha enriquecido, recibiendo la acogida de audiencias dispuestas a consumir contenidos relacionados con la comida mediante nuevas narrativas⁷¹.

A grandes rasgos se puede indicar que los principales géneros relacionados con los programas de cocina son el clásico instructivo, el *reality*⁷², la entrevista, el reportaje, el documental y los concursos. La hibridación con los géneros mencionados llevó a los programas de cocina a incorporar elementos para su beneficio. Como señala Dettleff, «la televisión moderna nos ofrece paquetes más imbricados, mixturados y complejos, recetas con recipientes variados, donde al entretenimiento se le agrega la capacitación, el concurso, lo informativo, y una pizca de realidad, todo con una imagen cuidada, una edición para nuestros tiempos y fuerza narrativa» (Dettleff 2010). Los programas de la

⁷⁰ *Utilísimas* (1994-1999)-, programa del tipo *magazine* emitido por el canal 4 durante los años noventa marcó un hito con respecto a los programas matutinos dirigidos a las amas de casa.

⁷¹ La proliferación de programas de cocina en la televisión peruana coincide con una tendencia internacional de producción de programas de cocina. Dicha tendencia de producción ha conseguido un espacio en los mercados de venta de formatos de programas.

⁷² En algunos textos académicos que estudian la televisión y sus géneros al *Reality* se le denomina *Telerrealidad*.

televisión actual —y sus audiencias— exigen un nuevo ritmo y nuevas narrativas. La hibridación de géneros es la respuesta a este proceso de adaptación. Los programas de cocina no han sido ajenos a este fenómeno y, como consecuencia, continúan incorporando nuevas narrativas. A continuación, esta investigación considera oportuno organizar mediante un esquema general, los formatos de programas de cocina que han aparecido a lo largo de los últimos años.

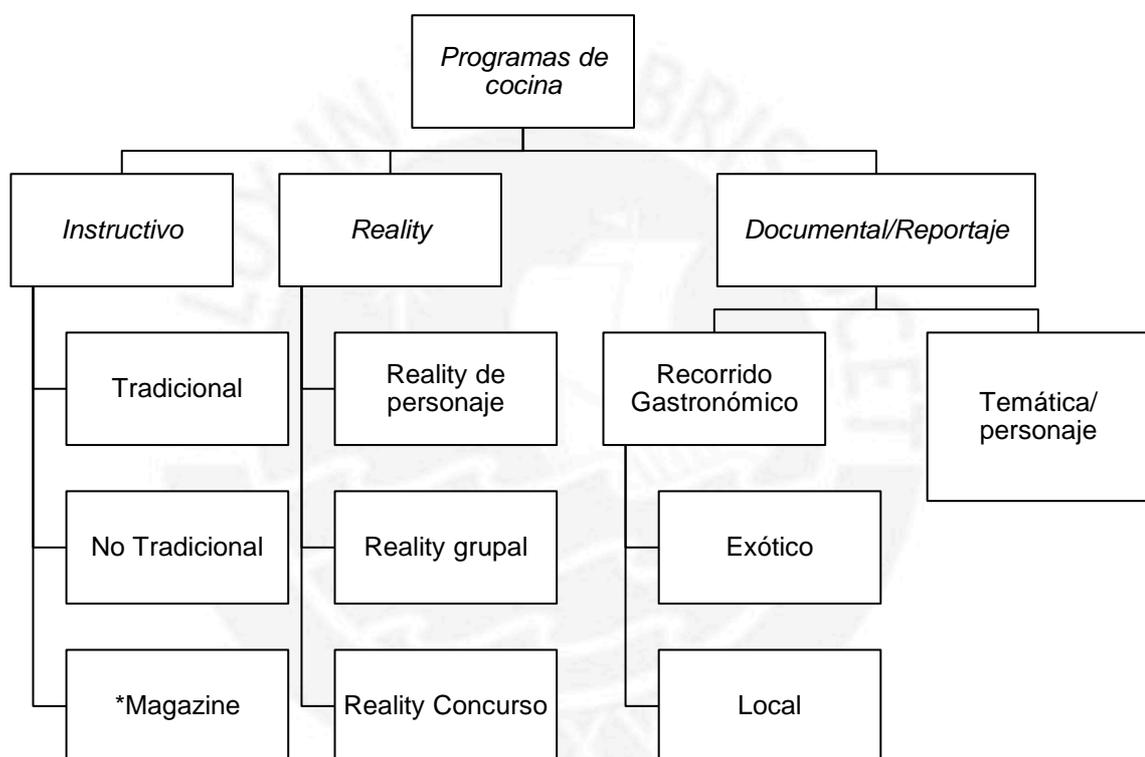


Gráfico 1 Los programas de cocina y sus formatos

Como se presenta en el gráfico 1, los programas de cocina presentan diversas variantes o formatos, producto de la incorporación de elementos de otros géneros a lo largo de la historia de la televisión. En este destacan los programas de cocina instructivo, *reality* y documental.

3.2.1. El instructivo

El primer formato es el instructivo. Este es el de mayor trayectoria, pues es el pionero en el género⁷³. Consiste en la instrucción de la preparación de platillos a modo de tutoría, a través de una estructura narrativa lineal. Así, el cocinero o cocinera detalla paso a paso la preparación. Durante mucho tiempo tuvieron como público objetivo, exclusivamente, a amas de casa. Sin embargo, en los últimos años esta tendencia ha cambiado dirigiéndose a un público más diverso: jóvenes, padres de familia, entre otros. Los principales formatos que destacan dentro de los programas de cocina instructivos son los tradicionales, los no tradicionales y las secuencias culinarias dentro de los magazines.

Los formatos de instrucción tradicionales se caracterizan por una estructura narrativa básica y un objetivo específico: la preparación de una comida que satisface las necesidades familiares. Dicho enfoque reduce la expresión gastronómica a una mera instrucción para satisfacer la necesidad básica humana de comer. Con el paso del tiempo aparecieron cocineros dentro de estos programas, que añadieron características personales en el desarrollo y explicación de las recetas. En el contexto local durante la década de los noventa, programas como *La cocina de Karlos Arguñano* y *Don Pedrito*—por citar algunos— son considerados referentes del formato instructivo en la televisión peruana. Ambos programas tienen la característica instructiva, pero con el añadido del buen humor en la preparación de los platos.

Del mismo modo que en los formatos de instrucción tradicionales, las secuencias de cocina dentro de los magazines cumplen el rol básico de la instrucción. Los magazines a los que se hace referencia tienen como público objetivo a mujeres interesadas en la temática del mejoramiento del hogar —o *lifestyle*—. Un ejemplo contemporáneo de este tipo de *magazine* es *¡Oh! Diosas*. El referido programa cuenta con una secuencia de instrucción culinaria similar al paradigma establecido años atrás.

⁷³ Es oportuno volver a mencionar que en programas híbridos del tipo *magazine* también se encuentran espacios dedicados a la instrucción culinaria. Un ejemplo de estos espacios se puede encontrar en *magazines* locales.

Los formatos de instrucción no tradicionales, por otro lado, cumplen con el mismo objetivo de instruir. Sin embargo, dichos formatos manejan nuevos códigos que tienen un valor añadido. Dichas innovaciones mezclan instrucciones con testimonios y vivencias de los conductores, vinculando lo instructivo con lo emocional, y creando espacios de confianza y empatía con el espectador. Asimismo, no se limitan en un público objetivo exclusivamente femenino y del hogar; sus temáticas apuntan a nuevos públicos como jóvenes independientes, hombres, entre otros. En el contexto local, un programa que refleja esta innovación es *Recuerdos de cocina*, el cual será objeto de esta investigación.

3.2.2. El *reality*

El segundo formato presentado en el gráfico es el *reality*. Durante la última década, uno de los géneros que mayor impacto ha tenido en la televisión de occidente ha sido este. Y como se ha señalado anteriormente, los programas de cocina no han sido ajenos a su tratamiento visual y narrativo. La traducción del término del inglés al español ayuda a comprender la principal característica de este género: *reality* significa realidad, por lo que se puede entender que este se enfoca en mostrar la realidad sin alterarla. Es importante destacar que, si bien comparte el objetivo del género documental de mostrar la realidad de una temática o personalidad, el *reality* tiene una finalidad enfocada en el entretenimiento, por lo que sus códigos narrativos presentan, en ocasiones, situaciones que aprovechan la tensión narrativa de la ficción.

El *reality* se ha constituido como uno de los principales géneros de no ficción en la televisión actual. Sin embargo, lo que hace de este género algo atractivo para los televidentes es la “ficcionalización” de la realidad en algunas de sus secuencias y la periodicidad de sus emisiones. Por un lado, la ficcionalización de la realidad recurre a la manipulación de las tensiones narrativas de los contenidos expuestos en el programa. Un ejemplo de la manipulación de las tensiones en estos programas se da, de manera recurrente, antes del corte a comerciales, puesto que mantener al público enganchado con la narrativa les hará estar a la expectativa del inicio del siguiente bloque.

Los formatos de *reality* de cocina poseen algunas variantes en su tratamiento. En algunos casos muestran a un individuo o colectivos representados en su cotidianidad. Su estructura narrativa no es muy diferente a la de otros *realities* de la televisión de hoy en día, ya que este tipo de programas pretende mostrar una “realidad” sin filtros o censuras. En el caso de esta variante, la temática gira en torno a la relación de la comida y los personajes, en su día a día. Un ejemplo de este tipo de programas es *Cake Boss*, un programa estadounidense emitido por el canal *Travel and Living Channel* que muestra la vida laboral del pastelero “Buddy” Valastro en su negocio familiar. Así como otra variante muestra situaciones de competencia o concurso de un colectivo de individuos por obtener un premio. En dicha variante se encuentran competencias por demostrar quién es el mejor cocinero bajo el criterio de un jurado conformado por expertos. Por ejemplo, en este caso es pertinente mencionar al *reality* concurso *Master Chef*, conducido por Gastón Acurio y otros reconocidos cocineros. El mencionado programa fue adaptado al mercado peruano por la señal de *América TV* e introdujo por primera vez este formato en la televisión peruana.

3.2.3. El documental o reportaje

El tercero de los formatos que han tomado los programas de cocina son el documental o el reportaje. En el caso de estos formatos se habla de programas que presentan un recorrido gastronómico como temática. Dichos programas poseen una similitud con el lenguaje visual y la forma narrativa que manejan los referidos géneros. Los elementos de estos géneros son «entradas, entrevistas, testimonios y las imágenes que integran las secuencias del reportaje o documental e ilustran su contenido» (Castillo 2009: 484). Los programas de recorrido gastronómico han despertado el interés de las audiencias en la última década a nivel de la televisión occidental. El contenido central de estos programas apuesta por mostrar a los conductores descubriendo lugares que tienen una comida atractiva. Este formato se caracteriza por mostrar dos tipos de recorridos, tal como se puede ver en el gráfico: locales y lugares exóticos.

En el caso de los recorridos locales, usualmente los programas muestran lugares poco conocidos por el público común. Es interesante señalar que a veces este tipo de programas también tienen un fin similar al publicitario ya que son empleados para promocionar los restaurantes. Ejemplos de recorridos gastronómicos locales son los programas *Aventura culinaria* y *La tribuna de Alfredo*.

Por otro lado, los programas que muestran recorridos gastronómicos exóticos lo hacen a través de viajes alrededor del mundo. Usualmente, este tipo de programas coloca a un conductor de origen occidental en lugares recónditos del mundo, probando “extraños” platillos locales. Los representantes de esta temática en programas de cocina son los populares programas *Sin reservas* de Anthony Bourdain y *Bizarre Foods* with Andrew Zimmern. Ambos programas son claros representantes de recorridos gastronómicos alrededor del mundo con el objetivo de mostrar nuevas experiencias a los espectadores a través exóticos platillos y conversaciones con personajes locales.

3.3. Conclusiones parciales

De acuerdo a los datos expuestos en este capítulo descriptivo, se pueden constatar sucesos importantes en el devenir histórico de los programas de cocina. Además de datos que ayudan comprender la variedad de formatos existente, producto de la hibridación a través de la incorporación de elementos de otros géneros televisivos.

[1] En este capítulo se reconoce la amplia tradición histórica de los programas de cocina en la televisión de los Estados Unidos, los cuales iniciaron como simples programas instructivos dirigidos a las mujeres que se desempeñaban como amas de casa. Luego, a mediados de la década de los noventa, se alteró el paradigma instructivo de los programas culinarios revolucionando sus contenidos. Igualmente, en esa década, la presencia del canal de cable temático *The Food Network* como un pionero en la innovación del género, marcó la pauta para el cambio en el paradigma. Hoy en día la temática gastronómica tiene un rol importante en la televisión estadounidense, donde la

hibridación con otros géneros es una constante que busca la innovación en el fondo y la forma, con la finalidad de ofrecer productos audiovisuales novedosos a las audiencias.

[2] En el caso de los programas de cocina de la televisión peruana, el devenir histórico planteado demuestra la evolución del género y se describen cinco características que definen la innovación en el contexto local. Estas características son la presencia de conductores carismáticos, los cuales rompen con las convenciones; la llegada de contenidos internacionales en la televisión por cable; las innovaciones tecnológicas en la televisión; la hibridación de los programas de cocina con otros; y principalmente el contexto social del *boom* de la gastronomía peruana. Todos estos rasgos expuestos resumen el cambio en el paradigma de los programas de cocina instructivos que estuvieron presentes en la televisión peruana hasta finales de la década de los noventa. Asimismo, es importante señalar cómo el tema de la gastronomía ha adquirido reconocimiento y se ha posicionado en la televisión llegando incluso a aparecer canales temáticos como *Fusión*, además de los esfuerzos realizados por *Plus TV* en la difusión de la temática gastronómica.

[3] Por otro lado, a lo largo de los años se puede ver la evolución de los programas de cocina en la televisión, que pasaron de tener un enfoque meramente instructivo a una amplia diversidad de enfoques y formatos. Sobre esto se puede percibir el cambio señalado por Kathleen Collins (2009), en el que los productores de televisión estadounidense indican que los programas de cocina ya no se concentran en el proceso culinario, sino más bien en la comida y cómo esta debe experimentarse. Este es uno de los principales cambios que se genera en el paradigma de los programas de cocina instructivos, debido a que en dichos programas se genera experiencias a través de la pantalla del televisor. Estas experiencias se materializan a través del conductor del programa, quien es el encargado de experimentar y juzgar los platillos presentados frente a los televidentes. Asimismo, el enriquecimiento de estas experiencias es producto de la hibridación de los programas con otros géneros televisivos. La incorporación de elementos origina nuevos formatos como el documental/reportaje, el reality o la innovación en los programas de instrucción.

[4] Finalmente, a lo largo de la descripción histórica y de formatos de programas de cocina destacan las coincidencias con el concepto de industrias culturales, ya que el desarrollo de los contenidos de estos es fruto de la industria televisiva y gastronómica. Lo expuesto en este capítulo hace evidente que los programas de cocina se han consolidado como productos culturales de consumo. Así pues, en el contexto peruano de los últimos años, los programas de cocina han modelado una narrativa que gira en alrededor del boom gastronómico, el cual ha despertado una identidad y ha dinamizado la economía.





IV. Los contenidos audiovisuales de los programas *La tribuna de Alfredo* y *Recuerdos de cocina*

El presente capítulo tiene como objetivo señalar, a través del análisis de contenido del lenguaje audiovisual utilizado en dos programas peruanos de cocina emitidos entre 2012 y 2013 —*La tribuna de Alfredo* y *Recuerdos de cocina*—, los cambios en dicho lenguaje. Así, se propone dar cuenta exclusivamente de las novedades e incorporaciones audiovisuales que se muestran en estos programas a diferencia de otros del mismo género, pero más tradicionales.

Por ello, en los siguientes puntos se expondrán únicamente los cambios en el lenguaje audiovisual de los programas de cocina de los últimos años, seleccionados para esta investigación⁷⁴. Tal y como se ha mostrado anteriormente, ambos programas: *La tribuna de Alfredo* se transmite desde el año 2008, primero por la señal del canal RBC, pasando por la señal del canal ATV+ y actualmente a través del canal *Panamericana*

⁷⁴ Tal y como se ha mostrado en capítulos anteriores, ambos programas de cocina *La tribuna de Alfredo* y *Recuerdos de cocina* han sido seleccionados debido a que sus características tipifican de manera óptima los nuevos rasgos del lenguaje que esta investigación pretende demostrar. En el Capítulo Teórico (I) (pp. 1 – 52) y en el Metodológico (pp. 53 – 80) se muestran las categorías y los criterios de selección de dichas unidades a observar y también de las unidades de análisis.

TV. El programa ha experimentado cambios en su temática, estructura y propuesta: ha pasado de ser un programa de variados reportajes sobre la realidad nacional, a ser un programa exclusivamente de recorrido o exposición gastronómica. En la actualidad, el programa tiene una duración de una hora dividida en cinco bloques que muestran las visitas del conductor a cuatro restaurantes distintos.

Por otro lado, *Recuerdos de cocina* fue un programa gastronómico instructivo realizado y transmitido desde el 2012 hasta el 2014, a través del canal de cable *Plus TV* —exclusivo de la empresa de televisión por cable *Movistar TV*—. En la actualidad se emiten repeticiones del programa en el extranjero a través del canal *Perú Mágico*⁷⁵. La duración de cada emisión era 30 minutos con una estructura dividida en 3 bloques, en los que la conductora elaboraba una serie de platillos vinculados a una experiencia personal o recuerdo.

En los puntos (4.1) y (4.2) de este capítulo, se expondrán los cambios del lenguaje audiovisual en los programas *La tribuna de Alfredo* y *Recuerdos de cocina*.

4.1. Cambios en el lenguaje audiovisual de *La tribuna de Alfredo*

Tomando como referencia para el análisis de contenido uno de ellos dedicado al restaurante *La choza náutica*, se detectaron novedosos elementos en el lenguaje audiovisual. Asimismo, en este bloque —así como en todas las otras emisiones del programa—, el conductor, acompañado del dueño del restaurante, muestra y degusta los platos más representativos del restaurante. El bloque elegido es el tercero —en el orden de aparición— en la emisión de setiembre del 2012. Se ha tomado imágenes detenidas desde el minuto 15 hasta el minuto 28, en orden de aparición en el programa y según que dichas imágenes sean útiles al análisis. Se trata de un caso referencial puesto que en dicha emisión aparece una mayor riqueza del detalle sobre los cambios audiovisuales que en este capítulo se plantea exponer.

⁷⁵ *Perú Mágico* es un canal de propiedad de Media Networks que transmite contenidos en diversos países de Latinoamérica.

4.1.1. Planos

En el caso del bloque *La choza náutica* —así como en otros de *La tribuna de Alfredo*—, los planos utilizados son variados: el plano general, el plano americano, el plano medio y el plano detalle. A continuación, se presenta una selección de imágenes que exponen los tipos más representativos.



Fig. 19 Inicio del bloque: avenidas cerca al restaurante La choza náutica. Plano general.



Fig. 20 Inicio de bloque: Fachada del restaurante La choza náutica Plano general de exterior.

Al inicio del bloque (Fig.19), se observa la avenida Escardó cercana al restaurante centrandó sus puntos de interés en unos cuantos vehículos que circulan por la pista. Asimismo, esta imagen brinda información sobre las rutas de acceso cercanas al local. Llama la atención la composición del encuadre puesto que se nota cierta inclinación

hacia el lado derecho, restándole calidad al acabado visual del programa a modo global. A continuación (Fig.20), se presenta la colorida fachada del restaurante, del mismo modo que en la anterior imagen, también se encuentra una inclinación hacia el lado derecho, generando el mismo desbalance. Ambos son casos del uso de los planos generales identificados en el análisis de *La tribuna de Alfredo*. Dicho tipo de plano tiene una función específica en la narración audiovisual del programa ya que son utilizados en secuencias descriptivas o de localización, es decir, este tipo de planos se utiliza de modo descriptivo para mostrar el lugar donde se encuentra el conductor y el restaurante visitado. Retomando las imágenes (Fig. 19 y Fig. 20), este tipo de plano es utilizado solo algunas veces, mostrando así la localización al inicio del bloque del local visitado.



Fig. 21 Conductor y entrevistado. Plano Medio en two shot.



Fig. 22 Conductor y entrevistado. Plano Medio en two shot del

En el interior del restaurante (Fig. 21 y 22) se muestra a Alfredo González y al propietario del mismo probando dos platillos: un Tiradito de pejerrey y una Parrilla marina. En la mesa (Fig. 21) el conductor al lado izquierdo del encuadre sostiene un ají amarillo mientras señala sus características. Por otro lado, al lado derecho se encuentra el propietario del restaurante vistiendo una chaqueta de chef de color rojo mientras observa atentamente al conductor lo que constituye un balance, en la misma imagen. A continuación (Fig.22) sin embargo, se observa que la posición de los personajes en el encuadre ha cambiado. El conductor en este caso se encuentra al lado derecho del encuadre vistiendo la misma camisa de color lila. Mientras que, del otro lado, el propietario viste una chaqueta negra mientras degusta y señala las características de la parrilla marina.

Ambas imágenes (Fig.21 y 22) presentan la mitad superior de los personajes (Alfredo González y el propietario del restaurante) dialogando sobre lo que están degustando y, en tal sentido, se usa un plano medio. En este programa dicho plano es el más utilizado a lo largo de la narración audiovisual⁷⁶. Además, ambos individuos son presentados en un plano medio a modo de *two shot* sentados a la mesa, dándole la cara a la cámara. Es interesante identificar este tipo de composición para las entrevistas pues esta funciona de manera muy distinta al acostumbrado juego de contraplanos que podría presentarlos individualmente⁷⁷. Se puede presumir que el conductor y propietario son presentados en un mismo plano por la limitación en el uso de equipos, ya que al parecer el programa se registra con una sola cámara. Asimismo, es necesario destacar que el plano medio se combina con algunos movimientos simulados mediante el *zoom* a planos más cerrados, con la finalidad de mostrar con mayor detalle (los rostros y los platillos) en el momento que el conductor los degusta.

⁷⁶ En las emisiones de *La tribuna de Alfredo*, desde el 2011 hasta la actualidad, el plano medio es el recurso visual fundamental para presentar todas las entrevistas. Sin embargo, este se alterna con insertos de otros planos, como los planos detalle de los platillos.

⁷⁷ Cuando dos personas están conversando, digamos un entrevistador y un personaje, se suele usar dos cámaras: una para cada plano del rostro. Luego, en la edición se intercalan estas tomas en una sola secuencia. A esta sucesión de planos correspondientes se le llama contraplano. Estos mantienen la referencia del interlocutor en caso sea una conversación o entrevista (la secuencia se arma siempre desde el punto de vista del interlocutor). En este bloque, y en otros de los programas analizados, no se identificó el uso de contraplanos para la cobertura de las entrevistas.



Fig. 23 Platillo de Ceviche a la parrilla. Plano detalle



Fig. 24 Platillo de Ceviche. Plano detalle.

En otra secuencia se muestra muy de cerca dos variantes de un plato de ceviche (Fig.23 y 24). En el primero se observa un *Ceviche a la parrilla* el cual presenta los principales y coloridos ingredientes de este platillo: un filete de pez espada, mariscos, langostinos, ajíes, entre otros. El televidente puede ver dicho plano mientras, en paralelo, Alfredo González y el dueño del restaurante siguen conversando sobre las características y los ingredientes frescos de este. De la misma manera, el programa muestra un detalle de otra variedad de *ceviche*, un *Ceviche Póker de Ases* (Fig.24) que no está en la mesa de los comensales. La lógica del uso del plano es la misma: destacar las bondades apetecibles de los ingredientes del platillo del que se está hablando.

El plano detalle es de los más utilizados en la narración audiovisual del programa *La tribuna de Alfredo*. Este tipo de plano es usado para mostrar muy de cerca los platillos

presentados, destacando la textura de sus ingredientes y también, en algunos casos, la elaboración de los mismos. Otro tanto ocurre con la importancia de este plano, la misma recae en exponer con detalle las características específicas de los platillos. En los programas visionados y particularmente en el bloque analizado, el plano detalle es empleado para mostrar las características específicas de los platillos expuestos en la conversación. En este se hace evidente que el plano detalle tiene un significado y una utilidad poderosa para transmitir cargas emotivas o sensaciones al público de *La tribuna de Alfredo*.

A lo largo de la narrativa audiovisual de distintas secuencias del programa (y también en otras emisiones del mismo), el plano detalle se alterna con planos medios, mientras Alfredo González y los dueños de los restaurantes intercambian opiniones sobre las características de los ingredientes de cada uno de los platillos. Gracias a esto, el espectador se acerca a lo que comúnmente no puede ver. Así en la secuencia analizada el plano detalle también es utilizado para ilustrar las bondades de los platillos expuestos en el diálogo entre el conductor y el propietario del restaurante. En síntesis, el plano detalle permite que el espectador se acerque tanto como pueda, mediante la pantalla del televisor, a percibir las texturas de los platillos o el vapor que emana de ellos. A veces, los planos detalle empleados en el programa son tan cerrados que es difícil reconocer la información que se está mostrando. Su presencia es un punto vital en el desarrollo de la narrativa audiovisual del programa, ya que la variedad de planos y su uso alternado le dan dinamismo al contenido.

Por otro lado, en la *composición* de los elementos dentro de los planos, destaca una coherencia estética entre los planos. Una hipótesis importante es que dicha coherencia está tomada del género documental o del reportaje⁷⁸. La hibridación con el género del reportaje lleva a *La tribuna de Alfredo* a la apropiación de ciertos rasgos visuales como, por ejemplo, la *composición* de planos medios en *two shot* con cámara fija, que se ha mostrado en el análisis (Fig.23 y 24), como un recurso muy utilizado en entrevistas. Dicho tipo de composición, tal y como ocurre en el género documental, coloca a los dos personajes, conductor y propietario del restaurante sobre los centros de interés marcados

⁷⁸ Para mayor información sobre estos género ver el Cap. III de esta misma tesis, pp.78-105.

por la retícula de la regla de tercios. Por otro lado, en los planos detalle resaltan los elementos que componen los platillos, ya que estos son colocados en los centros de interés. No obstante, los elementos registrados en los encuadres, ya sean decorados o utilitarios, están distribuidos de manera natural, representando los espacios de los restaurantes. Sin embargo, es pertinente señalar cómo el formato de la imagen en 16:9, que le brinda la señal digital, no es aprovechado de una manera original y novedosa⁷⁹.

4.1.2. Edición

El segundo punto del lenguaje audiovisual revisado mediante el análisis de contenido es la edición⁸⁰. Para poder visualizar las características de la edición se mostrarán dos secuencias de imágenes, las cuales presentan instantes que caracterizan al programa *La tribuna de Alfredo*, especialmente el bloque elegido para análisis dedicado a *La choza náutica*.

A. Primera secuencia



Fig. 25 Careta de presentación del programa



Fig. 26 Timbre de cocina. Plano detalle.

⁷⁹ La composición de los elementos es relevante porque más adelante en el punto de dirección de arte se volverá a revisar.

⁸⁰ Cuando se habla de edición se hace referencia también al montaje. Para mayor referencia sobre este concepto (y su diferencia con el montaje), se sugiere revisar el capítulo teórico (I) de esta misma investigación.



Fig. 27 Jalea de mariscos Plano detalle.



Fig. 28 causa escabechada. Plano detalle.



Fig. 29 Cartel publicitario del local La choza náutica
Plano general



Fig. 30 Miembros de una agrupación musical en el local.
Plano medio.



Fig. 31 Conductor y propietario del restaurante en el comedor. Plano medio.

Secuencia de imágenes 1 Edición descriptiva al inicio del bloque dedicado a La choza náutica (Fig. 25, 26, 27, 28, 29, 30 y 31)

En primer lugar, se puede observar la *secuencia de imágenes 1* (Fig. 25-31). Dicha secuencia fue extraída de la presentación del bloque dedicado al restaurante *La choza náutica*. La referida secuencia presenta en la primera imagen (Fig. 25) una imagen detenida de la careta —un dibujo de González que lleva sobre sus brazos un letrero con

su nombre—, que el espectador puede entender como una animación⁸¹, la misma que da comienzo al programa, y además viene acompañada de la música característica de *La tribuna de Alfredo*. En la segunda imagen (Fig. 26) se muestra un timbre de cocina siendo accionado, lo cual puede entenderse como un llamado de atención. Mención aparte merece que esta imagen coincide con un cambio en la música. A partir de este punto sonará la canción *Cali Pachanguero* del grupo Niche. En la tercera imagen (Fig. 27) muestra las características de los ingredientes de una *jalea de mariscos* que va girando sobre su eje en un plano detalle. Inmediatamente, en la cuarta imagen (Fig. 28), se muestra una *causa escabechada* recibiendo los últimos toques de preparación en otro plano detalle. En la quinta imagen (Fig. 29) surge un colorido letrero que identifica al restaurante *La choza náutica* visitado por el conductor con un movimiento de cámara vertical, *tilt-down*. En la sexta imagen (Fig. 30) se muestra a dos integrantes de un conjunto musical en el comedor del restaurante mientras interpretan una versión de la canción de salsa *Cali Pachanguero*, la cual viene sonando desde que culminó la música de la careta del programa al inicio del bloque en un plano medio. Finalmente, en la séptima imagen de la secuencia (Fig. 31) se muestra al conductor y al propietario sentados alrededor de una mesa en el comedor del restaurante en un plano medio en *two shot*. Dicho plano se mantendrá a lo largo del bloque mientras se presenta una serie de diez platillos.

Asimismo, es pertinente hablar sobre la duración y las acciones desarrolladas dentro de la secuencia de imágenes 1. En dicha secuencia, el tiempo de duración de cada una de las imágenes es muy breve, pero en conjunto —y al compás de la música— se genera un ritmo vertiginoso. Esta característica le viene más de los cortes que de otra cosa —cada plano dura apenas segundos— y, en ese sentido se puede hablar de un ritmo externo. Como se expuso anteriormente, las acciones representadas dentro de las imágenes son variadas pero muy pausadas, lo cual también contribuye a crear, dentro de estas, un ritmo interno muy distinto a aquel que se ha obtenido por los cortes. Por ello es posible hablar de una sobrecarga de información visual respecto a lo que pueda ser asimilado por el espectador.

⁸¹ La animación de la careta del programa presenta datos interesantes. En esta se muestran diversos planos flotando con extractos de las visitas a diversos restaurantes.

La secuencia de imágenes 1 expone el uso de una *edición descriptiva*⁸². Dicho tipo de edición es utilizado para presentarle a los espectadores, en un corto tiempo y de manera eficaz, el contenido del programa. Las imágenes, de efímera duración —y al ritmo de la música—, presentan los espacios del restaurante —la cocina y el comedor—; asimismo, los platillos, pero también al conductor que se pasea por los alrededores del local del restaurante —en una vista del espacio urbano—. Esto da a los televidentes una idea sobre el tipo de restaurante visitado por el conductor.

Aquí se puede plantear una visión general del programa que es muy interesante. Es pertinente señalar que la *edición descriptiva* se manifiesta al inicio de cada uno de los cuatro bloques del programa y también dentro de estos en secuencias que a modo de *collage* de imágenes sirven para presentar los platillos. Así, en los primeros instantes que dan inicio a cada uno se muestran, en breves segundos, un grupo de planos ordenados. Estos, resumen y presentan las principales características del restaurante visitado por el conductor. Por otro lado, entre cada presentación de platillos también se recurre a secuencias de tipo *collage*. En dichas secuencias se muestran planos detalle de los insumos y preparación de cada platillo, los cuales condesan mucha información en cuestión de segundos.

⁸² Ver la definición de edición descriptiva en el Capítulo Teórico (pp. 16 – 18) de esta investigación.

B. Segunda secuencia



Fig. 32 Alfredo González y el propietario de La choza náutica presentando un plato de ceviche. Plano medio.



Fig. 33 Plato de ceviche. Plano detalle.



Fig. 19 Alfredo González y el propietario de La choza náutica presentando un plato de ceviche. Plano medio.



Fig. 20 Preparación de ceviche. Plano detalle.



Fig. 21 Alfredo González y el propietario de La choza náutica degustando el ceviche. Plano medio.



Fig. 22 Preparación del ceviche. Plano detalle.

Secuencia de imágenes 2 Edición narrativa empleada en el bloque dedicado al restaurante La choza náutica (Fig. 32, 33, 34, 35, 36 y 37)

En segundo lugar, la secuencia de imágenes 2 (Fig. 32-37) presenta una sucesión de seis imágenes que hablan de un platillo específico dentro del bloque elegido para análisis. La primera imagen (Fig. 32), muestra a Alfredo González y al propietario del restaurante en el comedor, ellos están sentados alrededor de una mesa describiendo las características de los ingredientes de un ceviche en un plano medio en *two shot*. La segunda imagen (Fig. 33), corresponde a un corte —que deja por un momento la anterior conversación descrita— y busca mostrar de cerca al ceviche y todos los atributos de sus coloridos y apetecibles ingredientes en un plano detalle. Luego de dicho corte, una tercera imagen (Fig. 34) nos regresa al comedor en el que el conductor y el propietario siguen conversado y prueban el ceviche en un plano medio. Luego, en otro corte —cuarta imagen (Fig. 35)— se observa la preparación de unos cangrejos en un depósito gracias a un plano detalle. Asimismo, de regreso de lo anterior, una quinta imagen (Fig. 36), muestra el conductor y propietario del restaurante degustando el ceviche en un plano medio⁸³. Finalmente, mientras Alfredo González sigue enunciando las características del platillo se observa una imagen de la preparación del ceviche en la cocina del restaurante gracias a un plano detalle (Fig. 37).

Esta secuencia de imágenes se identifica como un tipo de *edición narrativa*⁸⁴, porque cuenta la experiencia del conductor al probar cada uno de los platillos y brinda un soporte visual requerido para otorgar sentido al diálogo entre el conductor y el propietario del restaurante.

La *edición narrativa*, expuesta en la secuencia de imágenes 2, es la que predomina a lo largo del bloque ya que el diálogo, a modo de entrevista entre el conductor y el propietario, ilustra las características de los platillos. Las imágenes que presentan el diálogo se alternan, en paralelo, con otras que muestran la preparación y presentación de los platillos. Bajo este tipo de edición, se observan dos situaciones en dos espacios distintos que ocurren al mismo tiempo. El conductor y propietario del restaurante comentan y prueban los platillos desde el comedor, mientras, al mismo tiempo, se

⁸³ En la secuencia original de presentación del ceviche se usan tres cortes más respecto de la conversación en el comedor, al mostrar un paralelo entre la conversación y la preparación en la cocina. Aquí solo se expone lo necesario para describir el uso de un tipo de edición que la da unidad a la secuencia.

⁸⁴ Ver la definición de edición narrativa en el Capítulo Teórico (I) de esta investigación (pp. 16 – 18).

muestran secuencias en las que se preparan los referidos platillos. En estas entrevistas el plano medio en *two shot* del conductor y el propietario, alterna con otros planos que presentan en paralelo la preparación de los platillos.

Como se indica en líneas anteriores, el ritmo de las acciones que ocurren dentro de esas imágenes es pausado —al igual que en muchas producciones audiovisuales en las que hay entrevistas en el sentido más tradicional— y con poca dinámica ya que los elementos dentro del encuadre se mantienen prácticamente fijos. En la mayoría de los planos, el conductor y el propietario del restaurante están sentados alrededor de una mesa mientras degustan y comentan las características de los platillos. A pesar de la amplia cantidad de contenido que tiene este bloque elegido para análisis —10 platillos— el ritmo interno no es intenso, sino que más bien en gran parte del mismo el ritmo interno está determinado por la aparición de los platillos y marcado por el tono de la conversación entre interlocutores. Por otro lado, el ritmo externo sí es intenso ya que hay una gran cantidad de planos que se alternan.

Según lo expuesto, es evidente el uso de la elipsis visual. Y esto porque el tiempo real que demora preparar el plato es mucho mayor y lo que se muestra en televisión es una suerte de síntesis y resumen. Es importante destacar que *La tribuna de Alfredo* es un programa grabado, es decir, no se emite en vivo. Haciéndose evidente que, en la corta duración del bloque —10 minutos de contenido aproximadamente— no se preparan todos los platillos, sino que hay lapsos que se obvian para mostrar el contenido que, según el conductor del programa, interesa al público. Así como la elipsis es recurrente en *La choza náutica*, también es usada en otros bloques del programa *La tribuna de Alfredo*.

Recapitulando, el análisis hace innegable que los elementos de la edición identificados en el programa *La tribuna de Alfredo* han sido apropiados de otros géneros televisivos como el reportaje y el documental. De este modo la edición está al servicio de exponer el contenido de un modo natural, sin afectar la información presentada. Hay dos tipos de edición: descriptiva y narrativa, cada una aporta a la narrativa del programa. También, es importante indicar que al ser este un programa transmitido en diferido, la estructura

narrativa lineal se construye finalmente en la sala de edición. La edición permite el desarrollo fluido de la narración lineal del conductor al presentar los platillos del restaurante. Mediante esta se exponen los cambios de estado del conductor a lo largo de la narración. Como otros productos de no ficción en televisión, este tipo de edición es narrativa lineal, debido a la forma en que está estructurado siguiendo una secuencia lógico-temporal. Finalmente, el ritmo interno y externo en el bloque analizado, se puede definir lo siguiente: la unidad de la secuencia que suma la duración de cada plano —hay que recordar que estos son fugaces y duran pocos segundos— establece el ritmo externo de la edición. Este en ocasiones cobra cierto protagonismo, pues se presentan algunas secuencias que han sido editadas en sincronía con la música —un elemento externo que las acompaña—. La música tiene compases bastante dinámicos por lo que el ritmo externo de la edición también lo es.

4.1.3. Movimientos y posición de cámara

El tercer punto del análisis son los movimientos y posición de cámara. Este es de particular interés, ya que se considera a los movimientos de cámara como un elemento que otorga dinamismo visual en un programa del tipo de recorrido gastronómico como *La tribuna de Alfredo*.



Fig. 38 Alfredo González y el propietario de La choza náutica. Plano medio.

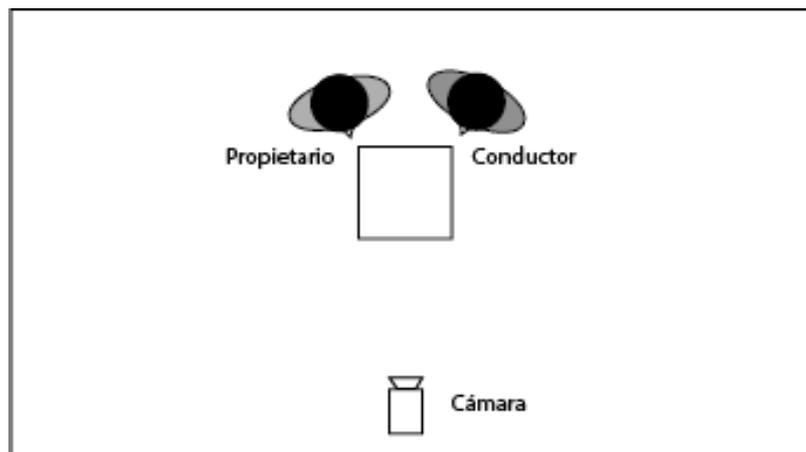


Fig. 39 Vista de planta. Diseño de uso de cámara para plano medio.

El conductor y el propietario están sentados alrededor de una mesa en el comedor del restaurante mientras degustan y comentan las características del *Ceviche Póker de ases* (Fig. 38). Al lado izquierdo del encuadre se encuentra el conductor y al lado derecho, el propietario del restaurante. En una vista cenital de la construcción del plano mencionado (Fig. 39) se observa una vista de planta que permite identificar la posición de la cámara fija y su relación con los elementos del encuadre. Este modo de cobertura es tradicional, utilizándose en una variedad de programas del género informativo o de entrevistas.

En el bloque analizado de *La choza náutica*, la cámara fija es empleada de modo recurrente. Por ejemplo, esto se puede notar cuando Alfredo González se encuentra entrevistando al propietario del restaurante en un plano medio fijo de ellos en el comedor. Dicho plano medio carece de movimiento, en este predominan las acciones que realizan los individuos dentro del encuadre. Es pertinente indicar que la cámara fija es alternada con acercamientos del *zoom* a los platillos presentados en la mesa. Sin embargo, para este tipo de movimientos no es necesario variar la posición de la cámara. Tan solo es necesario operar el acercamiento de la óptica. Las características que se manifiestan en este bloque son similares a las de un programa de entrevistas. El plano fijo resalta por lo común que es su empleo en ambos casos. Los resultados de este análisis evidencian ciertas limitaciones en la realización.

Por otro lado, a lo largo del bloque también se encontraron movimientos de cámara. Estos se presentan usualmente en dos tipos de secuencias: en exteriores de los restaurantes o cuando se presentan los platillos. Generalmente se hace uso de la cámara en mano —característico del género documental o el reportaje— para darle cierto dinamismo al contenido en los bloques, ya que se presentan los diversos platillos en distintos ángulos gracias a los movimientos de la cámara. Asimismo, destaca la cámara en mano cuando se muestran planos o secuencias de preparación de los platillos.



Fig. 40 Cartel de la choza náutica (Posición inicial en la narrativa). Plano general



Fig. 41 Plano general de cartel publicitario del restaurante La choza náutica (Posición final)

El cartel del local *La choza náutica* aparece de dos maneras diferentes en la narrativa audiovisual (Fig.40 y 41). Esto está vinculado a las dimensiones del cartel. Al inicio

(Fig. 40), el cartel tiene una dimensión menor y, lentamente, va adquiriendo mayor tamaño hasta llegar a la posición final (Fig.41), resaltando la importancia del nombre del restaurante ocupando casi la totalidad del encuadre. Este acercamiento mediante el uso del *zoom*⁸⁵ es uno de los movimientos que se puede ver en este y otros programas de *La tribuna de Alfredo*.

4.1.4. Iluminación

En el cuarto lugar de este análisis, se presenta el uso de la iluminación⁸⁶. En el caso del bloque *La choza náutica* —y en general a lo largo de todas las emisiones visionadas— se puede afirmar que, al registrarse en diversas locaciones, la iluminación utilizada es del tipo natural. Las características de las locaciones en interior donde se registraron los bloques analizados muestran una temperatura de color inclinada hacia los tonos cálidos sin llegar al extremo.



Fig. 42 Plano medio de Alfredo González y el propietario de La choza náutica

⁸⁵ Hay un debate sobre la consideración del zoom como movimiento, ya que en realidad la cámara no cambia su posición, sino que el acercamiento o alejamiento a los elementos del encuadre se produce por un ajuste en los cristales del lente teleobjetivo.

⁸⁶ Se recomienda revisar el capítulo teórico de esta investigación en el cual se amplía el concepto de la variable de Iluminación (pp. 22 – 25).



Fig. 43 Plano detalle de un plato de Ceviche

Tomemos como punto de partida una vez más a la escena reiterada que muestra al conductor y al propietario del restaurante en plano medio alrededor de la mesa (Fig. 42). La iluminación los privilegia, mientras que los elementos posteriores (otros comensales) se muestran ligeramente subexpuestos. Esto tiene como finalidad destacar el punto de interés del encuadre en el conductor y el propietario del restaurante. Por otro lado, se muestra un acercamiento a un platillo de *ceviche* (Fig.43) para observar allí cómo funciona la iluminación. En ambas imágenes, esta se ajusta a la realidad, ya que lo que el televidente observa es un interior de día⁸⁷. La sensación transmitida, en el uso de la iluminación, no tiene una intención de modificar la realidad en el registro de video.

Por otro lado, la calidad e intensidad de la luz que cae sobre los elementos dentro del encuadre no genera sombras muy marcadas, puesto que es una luz difusa y pareja. El identificar esta característica en los bloques permite establecer una relación de apropiación de códigos que manejan géneros como el documental y el reportaje en el programa *La tribuna de Alfredo*⁸⁸.

⁸⁷ El visionado de diez programas de *La Tribuna de Alfredo* (ver anexo 1.1) respalda esta afirmación.

⁸⁸ En los programas documentales este rasgo es muy característico. Sobre el género documental ver Capítulo Historia y Formatos de los programas de cocina en la televisión (III), pp. 77-104. Este tipo de comparaciones enriquecen mucho el análisis, pero, en sentido estricto abren nuevas rutas de investigación para la comunicación audiovisual en televisión. Esta tesis solo enuncia el uso común del recurso.

En resumen, como se indicó en párrafos anteriores, *La tribuna de Alfredo* presenta un uso de luz natural y también fuentes de luz artificial al apostar por grabar en el comedor del restaurante. En el caso del bloque analizado se puede señalar que hay una propuesta en clave alta, ya que, por las características de luz uniforme y pocas sombras, el factor expresivo que puede aportar la iluminación no se manifiesta y solo sirve para mostrar los elementos del encuadre de forma adecuada.

4.1.5. Dirección de arte

En el bloque dedicado a *La choza náutica* del programa *La tribuna de Alfredo* es posible identificar elementos de la dirección de arte. En primer lugar, las locaciones son variadas. Las locaciones principales son el comedor y la cocina del restaurante. Debido a la propuesta de recorrido gastronómico del programa, la locación principal es el comedor del restaurante visitado y algunos exteriores cercanos a este. Respecto a los interiores, específicamente se muestran los salones de los restaurantes y sus cocinas. En los exteriores se muestran las fachadas de los locales y alguna referencia para llegar a los locales.

Por el lado del vestuario, en los bloques analizados siempre se presenta al conductor vestido con una camisa y a los propietarios de los restaurantes, en lo que parece ser ropa de trabajo habitual, una chaqueta de cocinero. Esto ayuda a entender la relación entre ambos personajes presentados, conductor y propietario del restaurante. En el caso del bloque dedicado a *La choza náutica*, lo que se observa en el vestuario es igual de básico: el conductor con ropa casual, una camisa y un pantalón de vestir. Mientras que el cocinero y dueño del restaurante usa dos chaquetas de cocinero, primero una roja y luego una negra. Esta diferenciación en el vestuario ayuda a establecer la relación que se representa a lo largo del bloque.

Finalmente, sobre la variable de utilería presentada en los bloques se puede señalar los elementos que son parte del restaurante y los platos de comida sobre los que se presentan los platillos. Esta es difícil de definir puesto que la naturaleza del programa se

orienta más hacia lo documental o reportaje y los elementos de utilería presentados no son propios de la producción del programa, sino que son propiedad del mismo restaurante que visita.

4.1.6. Sonido

El sexto punto del análisis es el sonido. Este es un punto complejo, ya que en una producción televisiva es la contraparte de lo visual. En el bloque dedicado a *La choza náutica*, el elemento sonoro de la voz⁸⁹ se manifiesta como el principal medio de información. Las voces —del conductor y propietario del restaurante— a lo largo del bloque aportan información que complementa la narrativa audiovisual, ya que describen los diversos platillos. La voz, desde una perspectiva técnica, es registrada en el rodaje en modo directo, no hay doblajes ni voces en *off* añadidas en posproducción. Es pertinente indicar que durante el visionado de esta emisión específica se detectaron ruidos en el registro sonoro⁹⁰, los cuales restan al acabado final del producto audiovisual.

En el caso del bloque dedicado al restaurante *La choza náutica*, suena un grupo de canciones en el siguiente orden: la salsa *Cali Pachanguero* del grupo Niche, el tema tropical *Ajena* de Eddy Herrera, la cumbia *Te eché al olvido* de Tony Rosado, el tema criollo *Callejón de un solo caño* de la agrupación Fiesta Criolla y, finalmente, una canción instrumental en clave de salsa. La música al inicio del bloque tiene un nivel de volumen alto, colocándose en un primer plano sonoro. Cuando inicia el diálogo, entre conductor y dueño del restaurante, el nivel del volumen de la música se reduce a un plano sonoro de acompañamiento a la entrevista, alternándose en secuencias de presentación de los platillos. Es importante destacar que la música seleccionada para acompañar las imágenes guarda concordancia con el ambiente festivo que el televidente observa en el restaurante.

⁸⁹ Se sugiere revisar el Capítulo Teórico (I) de esta investigación en el cual se amplía el concepto de la variable de la voz (pp. 31).

⁹⁰ Los ruidos en el registro sonoro pueden ser originados por desperfectos en los equipos con los que se registra o por alguna falla en la etapa de posproducción.

Es importante indicar que en el bloque dedicado al restaurante *La choza náutica* se presenta un caso especial con la música, puesto que en algunas secuencias se muestra a una orquesta interpretando un tema de salsa en vivo. Al inicio del bloque, la imagen y el audio (extradiegético) están sincronizados y se produce la sensación de estar escuchando a la orquesta mostrada. Sin embargo, más adelante en el mismo bloque, la música continúa, pero, al mostrar a la agrupación, el sonido ya no está en sincronía con las imágenes, evidenciándose el carácter extradiegético de la música.

Finalmente, los otros dos elementos del sonido que no se registraron a lo largo de los bloques analizados fueron: los efectos sonoros y el silencio⁹¹. Por un lado, se puede indicar que no se registraron efectos sonoros, ya que, por la propuesta naturalista del programa *La tribuna de Alfredo*, estos no son necesarios. Por otro lado, el silencio tampoco aparece en el bloque, puesto que hay una capa sonora musical que cubre todos los bloques. Se puede señalar que no se optan por los silencios, porque se busca mantener enganchado al espectador con la dinámica que puede darle la música al bloque.

⁹¹ Se recomienda revisar el Capítulo Teórico (I) de esta investigación en el cual se amplían los conceptos de las variables de efectos de sonido y silencio (pp. 32 – 33).

4.2. Cambios en el lenguaje audiovisual de *Recuerdos de cocina*

En el bloque seleccionado denominado *Corazones rotos*, primer bloque del programa emitido en setiembre del 2012, la conductora Jana Escudero narra sus experiencias personales y explica la preparación de unos platillos relacionados con la ruptura sentimental. Este es un caso específico del programa *Recuerdos de cocina*, ya que en dicha emisión aparece una riqueza del detalle sobre los cambios audiovisuales que esta investigación plantea exponer. A continuación, se exponen los resultados obtenidos en las diversas variables audiovisuales.

4.2.1. Planos

En los bloques analizados se encontró una amplia variedad de planos: el plano americano, el plano medio, el primer plano y el plano detalle. El uso de estos aporta dinamismo a la narración audiovisual de los bloques. Asimismo, es oportuno indicar que se ha detectado una preferencia por los planos abiertos, como el plano americano, intercalados con otros más cerrados, como planos detalle de los insumos y la preparación de los platillos.



Fig. 44 Jana Escudero en una cocina exterior. Plano americano.

Cuando se observa a Jana Escudero en la cocina exterior (Fig. 44), se encuentra vestida de blanco en el centro del encuadre mientras explica a los espectadores algunos detalles del *Soufflé de chocolate* que preparará. Asimismo, es posible ver una buena parte el ambiente: una cocina exterior con una mesa y unas hornillas en la parte inferior, rodeada de macetas con ramas verdes que le dan una sensación campestre al espacio. La imagen hace referencia al plano americano, el plano más abierto utilizado en los bloques analizados de la emisión *Corazones rotos* del programa. Dicho tipo de plano tiene una función específica en la narración audiovisual, ya que muestra a la conductora desplazándose por el espacio mientras da instrucciones a los espectadores. Resumiendo, este tipo de plano es utilizado para mostrar a Jana en el espacio de trabajo.



Fig. 45 Jana Escudero batiendo una mezcla. Plano medio.



Fig. 46 Jana Escudero cerniendo harina. Plano medio.

En la cocina exterior se muestra a Jana Escudero siguiendo los pasos de la preparación del *Soufflé de chocolate* (Fig. 45 y 46). Al costado de una mesa (Fig. 45), batiendo la mezcla con la mano derecha en un depósito que sostiene con la izquierda, mientras va detallando la instrucción de la preparación. A continuación (Fig. 46), también muestra a la cocinera, desde otra posición en la cocina, añadiendo polvo de hornear en un depósito que utilizará en el postre que preparará. La composición de dichos encuadres presenta a la conductora como centro de atención rodeada de elementos que hacen referencia a su labor como cocinera.

Ambas imágenes (Fig. 45 y 46) muestran la mitad superior de la conductora añadiendo los ingredientes para la preparación del postre, de ese modo, se utiliza un plano medio. En este programa, este tipo de plano es uno de los más utilizados a lo largo de la narración audiovisual. Jana Escudero es presentada a los espectadores como centro de interés de la composición de las imágenes. En algunas dirige su mirada hacia a la cámara. Sin embargo, en otras se le presenta concentrada y dirigiendo su mirada a la preparación del postre. Es importante identificar esto, ya que es un cambio en el modo de presentar el contenido de un programa de cocina instructivo. Finalmente, es oportuno señalar que el plano medio se combina con movimientos de cámara simulados mediante el *zoom*, cerrando y abriendo, ligeramente, las dimensiones del plano a lo largo del bloque.



Fig. 47 Rostro de Jana Escudero. Primer plano.

En el mismo espacio de las imágenes anteriores, se muestra muy de cerca el rostro de la conductora extraído de una secuencia *collage* del bloque dedicado a la emisión *Corazones rotos* (Fig. 47). En esta imagen, se observa al lado izquierdo del encuadre el rostro de la conductora dirigiéndose al lado derecho mientras coloca detalles sobre el postre que terminó de preparar. Por otro lado, en el mismo encuadre hay un espacio del lado derecho, lo que le da una especie de respiro visual.

La imagen presentada (Fig. 47) muestra muy de cerca las expresiones del rostro de la conductora, en tal sentido, se utiliza un primer plano. En el programa *Recuerdos de cocina*, este tipo de plano se utiliza de modo recurrente. Se podría decir que hay un uso expresivo del primer plano en la narración audiovisual ya que en la secuencia *collage* se muestra el sonriente rostro de la conductora mientras añade ingredientes a la preparación del platillo. El uso del primer plano refleja una nueva propuesta, en la que la atención no gira alrededor de los platillos, también se busca presentar las emociones de la conductora. Dicho plano es utilizado como un recurso expresivo en la narración audiovisual y consiste en un acercamiento al rostro de la conductora a lo largo del proceso culinario. Dichos acercamientos generan un significado de intimidad y de vínculo con el espectador, lo cual es interesante porque marca un quiebre con la distancia que tenían los programas de cocina tradicionales. Ese contacto de primera mano con el rostro y las expresiones de la conductora potencia la sensibilidad del espectador.



Fig. 48 Depósito tipo ramekin con un Soufflé de chocolate. Plano detalle.

En otra secuencia, se observa muy de cerca el *Soufflé de chocolate* preparado (Fig. 48) se muestra un depósito *ramekin* mientras la conductora coloca frambuesas sobre el postre con azúcar impalpable. La cercanía al postre destaca la textura del azúcar y los frutos del bosque utilizados para decorarlo.

El plano detalle es uno de los más usados. La importancia de este recae en su capacidad de acercar al espectador a la preparación y a las texturas de los insumos que la cocinera emplea. La capacidad del plano detalle es bien aprovechada por el programa *Recuerdos de cocina*, dejando de lado los planos convencionales utilizados en programas de cocina de instrucción tradicional. Acerca aún más al espectador al contenido mostrado durante la preparación del postre, sirve para reconocer las texturas de los ingredientes empleados, lo que lleva a un nuevo nivel la experiencia sensorial a través de la vista. Es oportuno reiterar que los acercamientos que permite se articulan con la narración de las instrucciones y recuerdos de la conductora, generando un ambiente de intimidad, el cual puede ser percibido por el espectador.

A lo largo del bloque analizado, el plano detalle se alterna con otros como el plano americano, plano medio y primer plano, mientras Jana Escudero brinda las instrucciones y narra sus recuerdos. Gracias a esto, los espectadores del programa pueden acercarse y ver las características de cada uno de los ingredientes y los pasos de la elaboración. A veces, el acercamiento del plano detalle es tan extremo que no se logra distinguir sin una referencia anterior. El plano detalle es importante porque le da riqueza visual al programa, ya que le da dinamismo al contenido.

Por otro lado, el análisis de los bloques del programa *Recuerdos de cocina* también revela datos interesantes en la *composición* de los planos que, gracias al *aspect ratio* de 16:9 de la alta definición, permite el aprovechamiento de los centros de interés. Por ejemplo, en las figuras expuestas en este punto es oportuno destacar la composición de los planos americanos y medios con el centro de interés en la cocinera Jana Escudero. En dichos planos, la conductora se ubica, usualmente, sobre el centro de interés izquierdo del encuadre determinado por la retícula trazada por la regla de tercios. Al

ubicarse sobre el lado izquierdo del encuadre, deja libre el lado derecho permitiendo la presentación de elementos visuales que la ubican en el contexto de la cocina.

A lo largo del análisis, la *composición* de los planos presenta una coherencia estética. Es oportuno señalar cómo los elementos dispuestos en el encuadre, ya sean decorados o utilitarios, están distribuidos de manera homogénea, pero sin sobrecargar los encuadres en la narrativa audiovisual, respetando la regla de los puntos fuertes. Esto es relevante porque se tratará más adelante en el punto de dirección de arte.



4.2.2. Edición

El segundo punto del lenguaje audiovisual revisado mediante el análisis de contenido es la edición. Para poder visualizar las características de la edición se mostrarán dos secuencias de imágenes, las cuales presentan instantes que caracterizan al programa *Recuerdos de cocina*, especialmente el bloque elegido para análisis dedicado a la emisión denominada *Corazones rotos*.

En primer lugar, la edición a lo largo de los bloques es narrativa y descriptiva. Por un lado, es narrativa ya que sigue una lógica temporal en el desarrollo de las instrucciones para preparar los platillos, cubriendo paso a paso los detalles que implica. Y, por otro lado, es descriptiva por tiene secuencias de elipsis con una edición que ilustra sobre el proceso culinario. En los bloques analizados no solo se muestra la preparación de los platillos, sino también a la conductora compartiendo sus recuerdos con los espectadores.

A. Primera secuencia



Fig. 50 LP de la película Flashdance. Plano detalle.



Fig. 51 LP girando. Plano detalle.

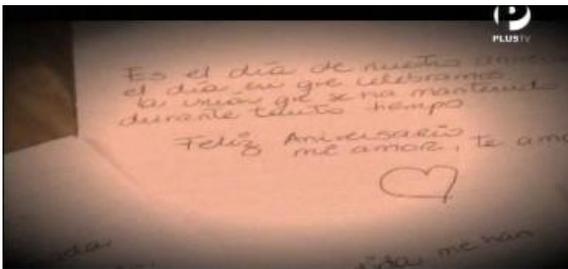


Fig. 52 Carta de amor. Plano detalle.



Fig. 53 Teléfono rojo. Plano detalle.



Fig. 54 Rostro de Jana Escudero. Primer plano.



Fig. 55 Barras de chocolates. Plano detalle.



Fig. 56 Rostro de Jana Escudero. Primer plano.

Secuencia de imágenes 3 Edición descriptiva empleada en el bloque Corazones rotos (Fig. 50, 51, 52, 53, 54, 55 y 56)

En la emisión denominada *Corazones rotos*, al inicio se muestra una secuencia de un *collage* de imágenes relacionadas con la temática de la emisión, haciendo alusión a una ruptura amorosa, mientras la conductora habla sobre el tema. Por ejemplo, en la

secuencia de imágenes 3 (Fig. 50-56) se observa el *collage* referido. En la primera imagen (Fig. 50) se muestra la portada de un disco en vinil de la banda sonora de la película *Flashdance* en un plano detalle, luego en la segunda imagen (Fig. 51) se muestra ese vinil girando en otro plano detalle, en la tercera imagen (Fig. 52) se muestran las palabras escritas en una carta romántica en un plano detalle, en la cuarta imagen (Fig. 53) se muestra un teléfono y unas cartas románticas al costado, en la quinta imagen (Fig. 54) se ve por fin a la conductora emitiendo su discurso sobre las rupturas amorosas y vinculándolo con los insumos con los que preparara el platillo, en este caso el chocolate, en la sexta imagen (Fig. 55) se muestran unas tabletas de chocolate, y finalmente en el séptima imagen (Fig. 56) se vuelve a mostrar a la conductora dispuesta a preparar el *Soufflé* prometido. La secuencia de imágenes muestra planos con un significado específico que contextualizan al espectador en la temática. Además, es pertinente señalar que dicha secuencia tiene un tratamiento visual de posproducción de imagen con un *viñeteado*⁹² en los bordes que simula el parpadeo de la proyección de una película antigua. Esto solo se aplica a esta secuencia de introducción del bloque, puesto que durante la preparación no se utiliza.

Es pertinente hablar sobre la duración y las acciones desarrolladas dentro de la secuencia de imágenes expuesta. En dicha secuencia, el tiempo de duración de cada una de las imágenes es breve, pero en conjunto —y al tempo de la música— se genera un ritmo acompasado. Esta característica por la duración de cada plano y, en ese sentido se puede hablar de un ritmo externo. Como se expuso anteriormente, las acciones representadas dentro de las imágenes son variadas pero estáticas o muy pausadas, lo cual también contribuye a crear, dentro de estas, un ritmo interno similar a aquel que se ha obtenido por la duración de los planos. Por ello es posible hablar de una la generación de información visual respecto a lo que pueda ser asimilado por el espectador.

La secuencia de imágenes 3 expone el uso de una *edición descriptiva*. Dicho tipo de edición es utilizado para presentarle a los espectadores, en un corto tiempo y de manera eficaz, la temática de la emisión. Las imágenes, de efímera duración —y respetando el

⁹² *Viñeteado* es un término que refiere a la viñeta o bordes en el encuadre.

ritmo de la música y la cadencia de la voz de la conductora—, presentan elementos asociados a la temática —discos, cartas y chocolates—; asimismo, a la conductora que recostada en una sala —reforzando la idea de intimidad y sensibilidad de la emisión—. Esto da a los televidentes una idea general sobre la temática de la emisión.

B. Segunda secuencia



Fig. 57 Jana Escudero en la cocina exterior. Plano americano



Fig. 58 Utensilio de cocina. Plano detalle.



Fig. 59 Utensilios de cocina. Plano detalle y pantalla partida.



Fig. 60 Rostro de Jana Escudero. Primer plano.

Secuencia de imágenes 4 Edición narrativa empleada en el bloque denominado Corazones Rotos (Fig. 57, 58, 59 y 60)

Por otro lado, la siguiente secuencia de imágenes (Fig. 57-60) seleccionada muestra el tipo de edición empleado para ilustrar el desarrollo de la preparación del *Soufflé de chocolate* en la emisión denominada *Corazones rotos*. En la primera imagen (Fig. 57) se muestra a la conductora en una cocina al aire libre donde preparara el *Soufflé*, luego se produce un corte y se pasa a la segunda imagen (Fig. 58), en la que se muestra un plano detalle de la conductora derritiendo el chocolate y mantequilla. En la tercera imagen (Fig. 59) se encuentra la pantalla partida que muestra dos planos a la vez, donde

la conductora habla sobre un temporizador; y en la cuarta imagen (Fig. 60) se muestra un primer plano del rostro de la conductora continuando con la explicación. Es pertinente señalar —tomando como ejemplo la secuencia de imágenes 4— que entre los planos de la edición hay afinidad, lo que proporciona una sensación de armonía en la narrativa audiovisual que se presenta a lo largo del bloque y todo el programa.

Esta secuencia de imágenes se identifica como un tipo de *edición narrativa*, porque cuenta la experiencia de la conductora al preparar el *Soufflé de chocolate*. Además, brinda un soporte visual requerido para otorgar sentido al proceso culinario.

La *edición narrativa*, expuesta en la secuencia de imágenes 4, es la que predomina a lo largo del bloque ya que la instrucción ilustra cada uno de los pasos para preparar el *Soufflé de chocolate*. Las imágenes de la secuencia que presentan la instrucción se alternan, en paralelo, con otras que muestran detalles de los objetos necesarios y el rostro de la conductora. Bajo este tipo de edición, se observan una situación en un solo espacio. La conductora prepara el platillo desde una cocina exterior. En esta instrucción el plano americano, alterna con otros planos detalle que presentan en paralelo objetos culinarios y la preparación del postre.

Por otro lado, el ritmo de las acciones que ocurren dentro de esas imágenes es pausado —al igual que en muchas producciones audiovisuales en las que hay contenido de instrucciones culinarias en el sentido más tradicional— y con poca dinámica ya que los elementos dentro del encuadre se mantienen prácticamente fijos si no son usados por la conductora. En la mayoría de los planos, ella se desplaza alrededor de la cocina mientras prepara el postre. A pesar de la amplia cantidad de contenido el ritmo interno no es intenso, sino que más bien en gran parte del mismo el ritmo interno está determinado por la transformación de los insumos y marcado por el tono de las instrucciones de la conductora. En la misma línea, el ritmo externo no es intenso ya que no hay una gran cantidad de planos que se alternan. Este, tiene un dinamismo basado en los cortes y uso de planos variados que alternan en dimensión y posición. Por lo que es pertinente señalar que debido a la afinidad de planos no se manifiesta un ritmo externo intenso, sino que este va al compás de lo propuesto en el ritmo interno.

Es importante destacar nuevamente que en el bloque analizado —y también en los demás bloques del programa— se ha detectado el uso de la elipsis en la edición. La elipsis en ambos bloques se presenta con secuencias de planos que resumen algunos pasos de la preparación. Por ejemplo, en la emisión *Corazones rotos* esto se manifiesta cuando coloca los depósitos *ramekin* con la masa en el horno caliente. La elipsis en la edición del programa *Recuerdos de cocina* es muy importante, puesto que sería imposible mostrar en tiempo real los procesos de cocción que requieren los platillos presentados.

Asimismo, a lo largo del bloque se utiliza un recurso de posproducción: la pantalla partida. Este se puede observar en la Figura 59 de la secuencia de imágenes 6. En dicho plano el espacio de la imagen se divide mostrando en paralelo dos acciones. En el lado inferior izquierdo se muestra un plano medio de la conductora sosteniendo un utensilio de la cocina, mientras que en el lado superior derecho se muestra un plano recortado de un depósito *ramekin*⁹³ que será utilizado para servir el plato preparado. El dividir la pantalla es un recurso interesante porque se muestra mayor información aprovechando las bondades del *aspect ratio* 16:9 que brinda el registro con cámaras en alta definición y la señal en alta definición (HD)⁹⁴.

⁹³ *Ramekin* es el nombre del depósito en el que se coloca el *Soufflé* preparado.

⁹⁴ Actualmente la señal del canal *Plus TV* se emite en dos señales de cable: analógica y digital. Sin embargo, todos los programas son grabados con el *Aspect Ratio* 16:9.

4.2.3. Movimientos y posición de cámara

La tercera variable analizada es la de movimientos y posición de cámara. El movimiento que destaca es el paneo, ya que es utilizado de modo reiterado para acompañar a la conductora en sus desplazamientos alrededor de la cocina.



Fig. 63 Jana Escudero en la cocina. Plano americano.

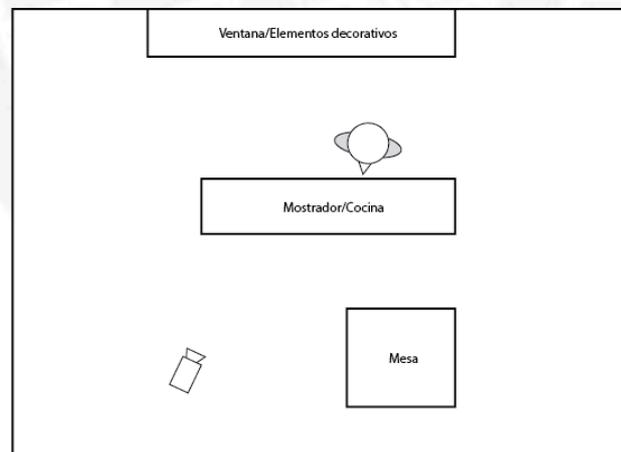


Fig. 64 Diseño de planta de plano general



Fig. 65 Jana Escudero introduciendo depósitos en el horno. Plano detalle.

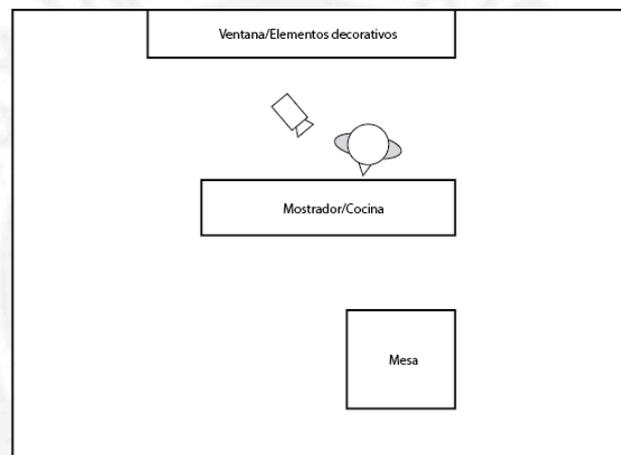


Fig. 66 Diseño de planta del plano detalle

En la cocina exterior se muestra a Jana Escudero siguiendo los pasos de la preparación del *Soufflé de chocolate* (Fig. 63, 64, 65 y 66). En la primera imagen, se observa a la conductora de pie detrás de la mesa (Fig. 63). Esta es una posición de cámara, registrada en un plano americano. Dicha posición de cámara es mostrada en una vista cenital (Fig. 64) que expone la relación de la conductora frente a la cámara mientras expone las instrucciones. A continuación, se observa en el mismo bloque a la cocinera introduciendo el postre en el horno desde otra posición (Fig. 65). En esta, la cámara ha dado un salto detrás de la mesa y ahora realiza una cobertura del horno en un plano detalle. Esta nueva posición que rompe con la monotonía del plano americano frontal se presenta en una vista cenital (Fig. 66). Comparando los planos y diseños de planta

presentados, evidencian que la cámara está en distintas posiciones en la cocina. Además, exponen los cambios realizados para acercar al espectador durante el proceso de cocción del *Soufflé de chocolate* que prepara la conductora en el bloque.



Fig. 61 Plano americano de Jana Escudero en la cocina exterior (Posición inicial)



Fig. 62 Plano americano de Jana Escudero en la cocina exterior (Posición final)

Jana Escudero camina alrededor de la cocina exterior mientras sostiene una bandeja (Fig. 61 y 62). En la primera imagen se observa la posición inicial de la conductora dirigiéndose al lado izquierdo del encuadre detrás de la mesa (Fig. 61). Luego, gracias a un movimiento lateral de izquierda a derecha que la acompaña hasta la posición final detrás de la mesa delantera en el lado derecho del encuadre (Fig. 62). Este movimiento,

denominado *paneo*⁹⁵, llama la atención porque no recurre al corte o a la elipsis en la narración audiovisual para mostrar a la conductora en el desarrollo de sus labores como cocinera, sino que la cámara actúa como los ojos de los espectadores siguiéndola por el espacio de la cocina.

Otro de los movimientos de cámara recurrente se produce por el *zoom*⁹⁶. Dicho movimiento es utilizado bloques para mostrar a los espectadores, con suaves movimientos, planos más detallados de la preparación de los platillos o de los insumos utilizados. Como se señaló, este recurso es empleado a lo largo del bloque y otros con la finalidad de construir un ambiente de intimidad entre los televidentes y la cocinera, mientras esta continúa con la preparación.

De acuerdo a lo expuesto, los movimientos y posición de cámara son elementos que esta investigación considera de suma importancia para sustentar el cambio en el paradigma en programas de cocina. Es relevante para un programa de instrucción culinaria como *Recuerdos de Cocina* poder mostrar, de manera casual o cotidiana, los pormenores de sus contenidos desde distintos ángulos como, en este caso, ver cómo la cocinera inserta la bandeja con postres en el horno.

⁹⁵ El *paneo* es un tipo de movimiento de cámara horizontal sobre su mismo eje.

⁹⁶ Existe una controversia respecto al uso del *zoom* como movimiento de cámara, puesto que en realidad la cámara no se mueve. Lo que se mueve son las ópticas del lente teleobjetivo.

4.2.4. Iluminación

La quinta variable del análisis de contenido del lenguaje audiovisual aplicado a la emisión denominada *Corazones rotos* es la iluminación. En esta se encuentran datos interesantes que es preciso señalar.



Fig. 67 Jana Escudero en la cocina exterior. Plano americano.

La conductora trabaja en una cocina exterior bajo sombra, rodeada de árboles. Las ramas de estos dejan ingresar algunos rayos de luz que se proyectan en la pared posterior, dándole mayor textura (Fig. 67). La iluminación es pareja sobre todas las superficies y no hay sombras contrastadas en la conductora. El ambiente generado por la iluminación es naturalista, de modo que se transmite una atmósfera cálida, que puede asociarse con la intimidad entre cocinera y espectador. De tal modo, se puede señalar que la iluminación está en clave alta⁹⁷.

⁹⁷ Para mayor información sobre la variable de iluminación en clave alta se sugiere revisar el Capítulo teórico (I) de esta investigación pp. 22-26.



Fig. 68 Conductora en cocina interior. Plano medio.

Vale hacer una excepción en este punto y hacer referencia a otra de las emisiones del programa para destacar otra propuesta de iluminación. Por un lado, como se ha indicado, el bloque de *Corazones rotos* posee una iluminación natural. Por otro lado, en otras emisiones se utiliza iluminación artificial. En la figura 68 se observa un plano medio de la conductora en la cocina vistiendo una blusa gris. La totalidad del encuadre está totalmente iluminada y no presenta contraste de sombras y luz, en el rostro de la conductora o en el fondo. La temperatura del color de la luz es cálida, lo cual contribuye a generar una atmósfera de intimidad de hogar. Además, transmite una sensación naturalista de las acciones desarrolladas en el encuadre.

También es necesario señalar que en algunas de las secuencias del programa se utiliza un proceso de posproducción que vuelve más cálidos algunos planos, esto al parecer con la finalidad de distinguir y dar mayor riqueza visual al desarrollo de los testimonios de la conductora.

4.2.5. Dirección de arte

La sexta variable analizada es la de dirección de arte. En esta se identificaron tres elementos: locación, vestuario y utilería. Dichos elementos se manifiestan a lo largo de los bloques y presentan datos interesantes.



Fig. 69 Vestuario 1 en interior del programa Recuerdos de cocina – Corazones rotos



Fig. 70 Vestuario 2 en exterior del programa Recuerdos de cocina – Corazones rotos

Las acciones se desarrollan en dos espacios. El primero, al inicio del bloque es una habitación interior (Fig. 69), donde se muestra a la conductora recostada sobre un sillón hablando sobre la temática romántica del programa. La segunda, una cocina exterior es utilizada para el desarrollo de las instrucciones y la preparación del postre (Fig. 70). Ambas son las locaciones donde se desarrolla el programa. Estas articulan de forma correcta la temática de la emisión, lo que evidencia la conceptualización en el proceso

de preproducción. Además, demuestra los avances que da este programa con la intención de incorporar narrativas audiovisuales novedosas a los programas de cocina. El caso del bloque dedicado a los *Corazones rotos* es un excelente ejemplo, ya que, al tener a las rupturas amorosas como temática y utilizar el paso de un espacio interior a un exterior, también puede interpretarse metafóricamente y entenderse como un paso hacia la recuperación de la persona afectada. Es pertinente mencionar que en otras emisiones del programa se utilizan otros espacios. En el caso del bloque analizado la cocina exterior es el espacio principal para el desarrollo de las acciones, pero en otros las acciones pueden desarrollarse en interiores.

Asimismo, la conductora viste ropas distintas (Fig. 69 y 70). Por un lado, cuando se encuentra en la habitación recostada sobre el diván viste ropa cómoda: una camiseta manga corta, una chalina negra con delgadas rayas blancas y un pantalón jean (Fig. 69). En la siguiente imagen, se observa que ha cambiado de vestimenta por una blusa, un mandil blanco, y un pantalón jean (Fig. 70) Dicho cambio en el vestuario es relevante, ya que refuerza el interés por mantener una coherencia en la temática a lo largo del programa.

Como se ha podido observar en las imágenes expuestas anteriormente (Fig. 69 y 70), alrededor de todos los espacios hay elementos decorativos, todos en muy buen estado. En el caso específico de la imagen de la cocina exterior (Fig. 70), Jana Escudero se encuentra en el centro del encuadre, detrás de ella se observan macetas y una batidora, a la izquierda del encuadre hay un depósito de vidrio, en la parte inferior unas hornillas de cocina y en el lado derecho, al fondo otros elementos que también logran dar la sensación de una cocina hogareña. Dichos elementos tienen dos funciones, utilitaria y decorativa. En el caso del depósito de vidrio al lado izquierdo del encuadre se trata de un elemento utilitario, ya que son usados para poder elaborar los platillos a lo largo de los bloques del programa. Sin embargo, las macetas ubicadas detrás de la conductora contribuyen a la composición de los encuadres y también a generar una sensación hogareña en la locación. Quizás de la misma manera en que se busca no dejar silencios en el aspecto sonoro, la utilería está distribuida de cierta forma para que no queden espacios de vacío visual en la composición de los encuadres.

Las características de la dirección de arte en el lenguaje audiovisual se encuentran completamente articulados a la propuesta innovadora del programa *Recuerdos de cocina*. Asimismo, la dirección de arte está en total vinculación con las demás áreas, puesto que destacan las locaciones y elementos decorativos con una buena cobertura visual mediante las posiciones y movimientos de cámara. Asimismo, el uso de texturas en la iluminación se encuentra en plena concordancia con el decorado y vestuario de la conductora.

4.2.6. Sonido

El sonido es otra de las variables del lenguaje audiovisual que presenta datos interesantes en el análisis del programa *Recuerdos de cocina*. En primer lugar, el elemento de la voz es de suma importancia a lo largo de los bloques. Esta es la que transmite buena parte de la información sobre las instrucciones y los recuerdos de la conductora. La única fuente sonora de donde proviene es la conductora. Asimismo, el sonido es grabado en directo en la locación mientras ella prepara el *Soufflé de chocolate*. No hay doblajes o voces en *off* añadidas en posproducción. A través de la voz de la conductora se transmite la narración e información sobre cada paso de la preparación de los platillos. Además, es mediante

En el bloque analizado de la emisión denominada *Corazones rotos* se escuchan dos tipos de canciones. En la secuencia inicial una canción que tiene instrumentación y letra, mientras que durante las instrucciones culinarias se utiliza una instrumental. Dicha característica no se cruza con las frecuencias sonoras de la voz de la conductora. Los instrumentos empleados son guitarras y percusión con un ritmo muy suave que calza con el ritmo planteado visualmente. Asimismo, la música tiene distintos niveles de volumen lo cual ayuda a establecer su protagonismo a lo largo del bloque analizado. Cuando la conductora se encuentra hablando sobre el proceso de preparación, la música pasa a un segundo plano sonoro y la voz de la conductora está en el primero. Sin embargo, cuando la voz de la conductora desaparece en los collages usados como

elipsis narrativa, la música pasa a tomar el primer plano sonoro acompañando a las imágenes. Es necesario destacar que la música tiene un origen extradiegético puesto que no hay una fuente sonora de música dentro de los encuadres mostrados.



Fig. 72 Chocolates y sonido de batidora. Plano detalle.



Fig. 73 Agua hirviendo y sonido de ebullición de agua. Plano detalle.

Hay efectos de sonido que pueden ser percibidos a lo largo de la emisión, en las secuencias que separan el inicio y el desarrollo. En las imágenes presentadas en este punto se observan dos planos detalle, un acercamiento a unos chocolates y a una cacerola mientras cae un chorro de agua (Fig. 72 y 73). Cuando los televidentes observan el plano detalle de los chocolates suena un efecto sonoro de una batidora. Si bien este no guarda relación con el elemento presentado en el plano, el efecto refuerza la acción culinaria. Por otro lado, en la siguiente imagen al mostrarse la cacerola

recibiendo el chorro de agua suena un efecto de ebullición de agua reforzando el vínculo entre sonido e imagen. Es necesario señalar que estos son añadidos durante la posproducción como contraparte a lo visual.

Finalmente, el último elemento del sonido en ser analizado en los bloques fue el silencio. Dicho elemento no se manifiesta a lo largo de los bloques puesto que en su totalidad están cubiertos por la voz de la conductora, la música instrumental y algunos efectos sonoros —en el caso de algunas emisiones—. Esto puede entenderse como un intento por mantener la continuidad y dinamismo a lo largo de los bloques.

4.3. Conclusiones parciales sobre las características del lenguaje audiovisual

4.3.1. Conclusiones parciales obtenidas del programa *La tribuna de Alfredo*

Sobre los bloques analizados se pueden señalar resultados interesantes que revelan usos novedosos del lenguaje audiovisual, lo cual contribuye a sustentar una de las hipótesis específicas que plantea esta investigación: los cambios en el lenguaje audiovisual han alterado la estructura de los programas sobre gastronomía de los últimos años. Como se indicó, en los bloques analizados, las variables del lenguaje audiovisual exhiben características novedosas apropiadas de programas de otros géneros como el documental o el reportaje periodístico. Asimismo, es evidente que los adelantos tecnológicos de la televisión han sido aprovechados para enriquecer el lenguaje audiovisual de dicho programa. De lo anterior se desprende que son dos las variables que se consideran con cambios o apropiaciones relevantes en los bloques revisados: el uso de los planos y la edición.

[1] Dentro de la variable de los tipos de plano, se ha llegado a determinar que la forma en que se compone el plano medio, donde conductor y entrevistado dialogan, es propia del género informativo y puede ser comparado con muchos de los programas de entrevista que se encuentran en la televisión peruana o internacional. En este sentido, se puede hablar de una apropiación del estilo. También, se debe destacar que el plano

medio en *two shot* es de uso recurrente en programas de tipo informativo o entrevistas, debido a que permite tener a los dos sujetos sosteniendo un diálogo en una relación de espacio que representa con verosimilitud la realidad. Para ilustrar con mayor claridad, se recomienda revisar las figuras que ilustran este tipo de plano ya expuestas en el análisis de los bloques. Por otro lado, en la misma variable del plano, es recurrente el uso del primer plano para mostrar al espectador las bondades del platillo del que se está hablando. Esto es interesante porque gracias al poder del primer plano se cumple el objetivo del programa de acercar y seducir al espectador.

[2] Otra de las características que se revela como novedosa dentro del análisis del lenguaje audiovisual en los bloques analizados es la edición. Los elementos de esta variable son utilizados contribuyendo en la narrativa audiovisual. Se puede determinar que el uso de una edición narrativa lineal contribuye en la presentación de los contenidos. Sin embargo, también es necesario precisar que, si bien es una edición narrativa, hay uso de características de la edición del tipo descriptiva que lo acercan al documental o al reportaje, puesto que mientras que el conductor y entrevistado conversan y degustan los platillos se muestran secuencias de la preparación de estos.

En general, las características novedosas del lenguaje audiovisual en el programa *La tribuna de Alfredo* son limitadas, debido a las evidentes bajas condiciones técnicas — característica de muchos programas de señal abierta de la televisión peruana— que ya fueron mencionadas en puntos anteriores, tales como una sola cámara, grabación en locación, entre otras. A pesar de esto, la apropiación de elementos del lenguaje audiovisual proveniente de otros géneros, como el documental o el reportaje periodístico, produce un resultado novedoso en los programas de cocina para la televisión peruana.

4.3.2. Conclusiones parciales obtenidas del programa *Recuerdos de cocina*

El programa *Recuerdos de cocina* presenta un lenguaje audiovisual innovador, a pesar de ser un programa dedicado a la instrucción culinaria. Destaca el

aprovechamiento del formato de la pantalla, ya que la composición de la imagen complementa la propuesta de un espacio íntimo entre la conductora y espectador, en el que esta comparte sus recuerdos y enseña a preparar distintos platillos. Dicho espacio de confianza se registra gracias lenguaje audiovisual que articula su narrativa íntima. Dentro de las variables del lenguaje audiovisual que se consideran innovadoras, se puede precisar la edición, el uso de planos (plano americano, plano medio, primer plano y plano detalle), la posición y movimientos de cámara y la dirección de arte.

[1] La edición del programa presenta características innovadoras ya que se detectó una del tipo narrativo. Si bien este tipo de edición a lo largo del programa, es privilegia la secuencialidad lógica de los pasos en la preparación de los platillos, también utiliza recursos como la elipsis y los collages para generar sensaciones vinculadas a los recuerdos que busca transmitir el programa.

[2] Los planos utilizados en el programa son precisos para ilustrar los procesos culinarios, así como también las texturas de los insumos y expresiones de la conductora durante los bloques. El uso de los planos americano y medio son recurrentes, y utilizados para mostrar a la conductora en una cocina mientras se desplaza en ella. Estos planos no son estáticos, sino que usualmente se encuentran en movimiento y constante recomposición, para darle mayor dinamismo y seguimiento al contenido del programa. Esto merece ser destacado puesto que los movimientos y planos de este tipo no se encuentran en programas de cocina tradicionales.

[3] Otro de los puntos que también se manifiesta como algo innovador es la posición y movimientos de cámara, algo que caracteriza a este programa. Dichos movimientos se muestran como algo innovador puesto que el planteamiento de cámaras rompe con la barrera que antes se imponía entre el conductor de un programa de cocina y el espectador.

[4] También la dirección de arte es otro de los componentes que destaca en este programa. La locación, el vestuario y la utilería son elementos que están cuidados al mínimo detalle. Las locaciones en interiores y exteriores reales son una tendencia cada

vez mayor en los programas de cocina actuales. Y este programa sigue esta tendencia en los bloques visionados. Toda la locación se articula con la cobertura de las cámaras, lo cual hace que todo sea más cotidiano o íntimo. Por el lado del vestuario empleado por la conductora, se aprecia un aire informal u hogareño sin descuidar su imagen a lo largo del programa. Su imagen está bien cuidada, en referencia a los patrones de belleza occidentales, puesto que siempre está muy bien maquillada, a pesar de estar realizando labores intensas en la cocina.

Por lo expuesto en los párrafos anteriores, se puede llegar a la conclusión de que el lenguaje audiovisual empleado en el programa *Recuerdos de cocina* tiene un aporte significativo en el cambio de paradigma en programas de cocina de la televisión peruana. El caso de este programa resume el aprovechamiento de los elementos del lenguaje audiovisual con la finalidad de producir contenidos más interesantes para el espectador, y también el aprovechamiento de las nuevas tecnologías, como la alta definición, que ofrece el soporte televisivo hoy en día.



V. Análisis del discurso aplicado a las formas narrativas de los programas de cocina: *La tribuna de Alfredo* y *Recuerdos de cocina*

En el presente capítulo, se exponen los resultados obtenidos a través de la aplicación del análisis del discurso⁹⁸ sobre las formas narrativas en los programas de cocina *La tribuna de Alfredo*, un programa conducido por Alfredo González que consiste en un recorrido gastronómico por los mejores restaurantes de Lima; y *Recuerdos de cocina*, un programa conducido por Jana Escudero que consiste en la instrucción culinaria vinculada a los recuerdos personales⁹⁹. El mencionado análisis ayudará a explorar el cambio en los paradigmas tradicionales de los programas de cocina en el Perú, hacia una aproximación moderna y popular.

Para el análisis del discurso aplicado a los bloques seleccionados de los programas de cocina, se aplicó un instrumento cualitativo e interpretativo desde una perspectiva semiótica¹⁰⁰. Las variables del referido instrumento convierten en operativos los

⁹⁸ El análisis del discurso tiene una doble articulación, que puede aplicarse a los textos y también a los objetos visuales. En el caso de esta investigación solo se aplicará a los textos enunciados por los conductores.

⁹⁹ Para mayor información sobre *La tribuna de Alfredo* y *Recuerdos de cocina* se sugiere consultar las fichas técnicas en el capítulo metodológico (II) de esta investigación.

¹⁰⁰ En el capítulo metodológico (II) de esta investigación se expone la puesta en operatividad de los conceptos de forma narrativa a través de la semiótica para el análisis del discurso.

conceptos de forma narrativa expuestas en el capítulo teórico de esta investigación. Las variables son el punto de vista del narrador y la estructura narrativa¹⁰¹.

En los siguientes párrafos se presentan los resultados del análisis aplicado a cada una de los elementos operativos. En (5.1) se presentan los resultados obtenidos en el programa *La tribuna de Alfredo*. En este, destacan los elementos operativos de punto de vista, estructura narrativa y cambios de estado. En (5.2) se presentan los resultados obtenidos del programa *Recuerdos de cocina*, en el que destacan los elementos operativos de punto de vista, estructura narrativa y cambios de estado.

5.1. Análisis del discurso aplicado a *La tribuna de Alfredo*

Los resultados obtenidos del análisis del discurso aplicado a los objetos observados —programas emitidos en setiembre del 2012 y diciembre de 2013— se mostrarán en los respectivos elementos operativos de *punto de vista del narrador*, *estructura narrativa* y *cambios de estado*. A continuación, se presentan dichos resultados.

5.1.1. Punto de vista del narrador

En el caso del programa *La tribuna de Alfredo*, se recogen interesantes resultados a lo largo de las unidades de análisis. Es pertinente señalar que no se trabajará la enunciación del punto de vista de la cámara¹⁰², sino en el punto de vista del narrador, es decir, de los contenidos enunciados por los personajes, es decir, Alfredo González y los propietarios de los restaurantes. En el punto de vista del narrador se

¹⁰¹ Dentro de la variable de estructura narrativa se incluyen los cambios de estado. Para mayor información se sugiere revisar el capítulo teórico (I).

¹⁰² No se analizará el discurso del punto de vista de la cámara, puesto que mediante el análisis de contenido se identificó un uso esquemático propio de las fórmulas de la industria cultural en los programas de cocina, mientras que el análisis del discurso se aprovecha en casos como el cine de autor.

dispusieron los siguientes elementos para el análisis: *punto de vista*, *sujeto de la enunciación*, *sujetos modales*¹⁰³ y *deixis*.

En primer lugar, se identificaron el *sujeto de la enunciación* y el *punto de vista*. Se manifiesta como *sujeto de la enunciación* el conductor —Alfredo González—, ya que es él quien dirige el recorrido y las entrevistas por los diversos restaurantes a lo largo del programa. Asimismo, se identifica a los entrevistados —propietarios del restaurante— como un *sujeto de la enunciación secundario* en la narración de los bloques analizados del programa, puesto que complementan el discurso del conductor y no llegan a ser quienes dominan la enunciación.

En los bloques analizados —al igual que en otras emisiones— no se manifestó un narrador externo o *voz en off* que aporte otro punto de vista a la narración. Ambos, conductor y entrevistado, mantienen un punto de vista similar, debido a que ambos han sido identificados como *narradores* y *personajes de la acción*. Su discurso se basa en la acción de degustar y exponer las características de los platillos, siendo ellos parte del universo representado en el programa.

A lo largo de la enunciación del discurso sobre las diversas características de los diferentes platillos en cada uno de los bloques, la experiencia sensorial es el principal recurso para la narración. La descripción de lo sensorial se materializa a través de la enunciación del discurso y la relación con la narración audiovisual: planos que muestran los platillos descritos.

El punto de vista se mantiene durante la conversación y sirve para señalar tres características en el discurso, de modo recurrente a lo largo de los bloques del programa. La primera es reiterar la ubicación de los restaurantes visitados; la segunda, mostrar las características e ingredientes de los platillos presentados; y finalmente, la tercera, el precio de cada uno de los platillos —cada uno de estos varía dependiendo del

¹⁰³ Una cosa son las categorías como estructuras complejas y abstractas, y otra los elementos operativos con los que se observan los programas propuestos en el diseño del instrumento. Así como, por ejemplo, el sujeto de la enunciación como variable operativa se convierte en el personaje que enuncia de facto en el programa y modula los otros. En cambio, el sujeto de la enunciación como categoría estructural es una instancia enunciativa abstracta.

restaurante que visita—. Es importante destacar que, debido a las características expositivas del programa, la enunciación no hace mención alguna de instrucción para preparar alguno de los platillos. Sin embargo, a lo largo del programa se reitera la invitación de los espectadores conocidos como *tribunos* a visitar el restaurante. Del mismo modo, es importante destacar que ambos sujetos de la enunciación coinciden en la reiteración a lo largo de la enunciación del discurso, ya que en el bloque se menciona la ubicación del restaurante visitado a modo de publicitarlo y sugerir a los espectadores del programa su pronta visita. Esto es un dato interesante puesto que la enunciación se convierte en un acto casi publicitario.

Por otro lado, es importante destacar el *modo* en que el discurso del programa *La tribuna de Alfredo* es enunciado en los programas analizados, específicamente en *La choza náutica*. El *modo* en que se enuncia el discurso por el conductor y los entrevistados es llamativo. En ese sentido, destaca la capacidad del conductor de relacionarse con lo popular, puesto que es recurrente en los bloques analizados. Dicha identificación se manifiesta a través del uso de un lenguaje coloquial en el discurso enunciado. Además, el uso de un lenguaje cargado de adjetivos superlativos y palabras con diminutivos con el objetivo de describir la experiencia es recurrente.

El *modo* del discurso adquiere su carácter particular a través de dichos adjetivos calificativos —todos positivos— para describir de manera amplificada cada uno de los platillos presentados y degustados por el conductor. Asimismo, este modo de enunciar viene acompañado de gestos y sonidos relacionados con el placer de la experiencia gastronómica. Este hallazgo es relevante porque se vincula con lo expuesto en el capítulo teórico, donde se exponen las características de un buen narrador¹⁰⁴, puesto que se indica que un buen narrador —o enunciadore— es el que conoce el medio y el público donde se produce la recepción de la enunciación.

Un punto al que se le debe prestar especial atención es son las frases más populares enunciadas por el conductor. Entre esas frases, destaca *Toditito para ti*. Dicha frase es

¹⁰⁴ En el capítulo teórico (I) se expone el concepto de forma narrativa, asimismo se expone la idea del autor Omar Rincón sobre lo que debe ser un buen narrador.

enunciada generalmente cuando el conductor está por degustar un bocado de un platillo: lo muestra a la cámara, enuncia la frase y se los lleva a la boca. A lo largo de los bloques analizados, dicha frase se manifiesta de manera sistemática en la presentación de cada uno de los platillos. Esta frase ha logrado asociarse al programa *La tribuna de Alfredo*, ya que inclusive los invitados la enuncian al momento de degustar los platillos. Por otro lado, otra de las expresiones utilizadas es *tribuno* o *tribuna* para hacer referencia a los espectadores del programa.

En la misma línea de esta *modalidad* popular, cuando el conductor y entrevistado degustan los platillos enuncian un discurso lleno de humor y doble sentido. Dicho discurso tiene la finalidad de mantener el contacto con lo popular y mostrarse más cercanos al espectador. Al constatar este tipo de discurso se puede indicar que hay un quiebre con los paradigmas tradicionales en programas de cocina en el Perú.

Para ilustrar el *modo* en que se enuncia el discurso en *La tribuna de Alfredo* se revisará el bloque dedicado al restaurante *La choza náutica*¹⁰⁵. En el bloque analizado los sujetos de la enunciación, Alfredo González y el propietario, repasan diversos temas. Desde los chismes del espectáculo local —la vida amorosa de Lucía de la Cruz, una reconocida cantante de música criolla y afroperuana—, la descripción de un *Ceviche de conchas negras*, e incluso una apología a la viveza criolla¹⁰⁶. A continuación, se presenta una transcripción en la que se manifiestan los elementos del *modo* del discurso en el diálogo entre Alfredo González y el propietario del restaurante.

ALFREDO

Este es el *Póker de ases*, ¿no?

PROPIETARIO

Pensando en nuestros comensales, Alfredito.

ALFREDO

¡*Putá*, pero esto es inmenso!

PROPIETARIO

Sí, es una fuentecita para picar. Se le puede meter diente.

¹⁰⁵ Este es el segundo bloque del programa emitido en diciembre del 2013, *La choza náutica*.

¹⁰⁶ Se le dice *viveza criolla* o *criollada* al modo de enfrentar la vida con gracia y humor, poniendo los intereses personales por delante de los comunes. Según el texto de Peirano y León, lo criollo es “garantía para sobrevivir en la ciudad, para salir adelante, para contrarrestar los ataques inclementes del medio” (1984: 59).

ALFREDO

Porque ya viene la uña.

PROPIETARIO

¡Estas uñitas, Popeye! Mira, mira, mira. Un poquito, la crema de rocoto, la crema de ají amarillo, el punto natural que tanto a la gente le gusta y su conchita negra.

ALFREDO

Su conchita negra.

PROPIETARIO

Su conchita negra. Así, levanta muertos.

ALFREDO

Siempre es bueno acabar con una conchita afroperuana. Porque no se dice negra, se dice afroperuana. Y este cangrejo hay que chuparlo.

(SECUENCIA DE IMÁGENES)

ALFREDO

¿Tú sabes que casi el 80% de la concha negra peruana viene de Ecuador?

PROPIETARIO

Ahora sí, porque la estamos cuidando la nuestra.

ALFREDO

La están cuidando.

PROPIETARIO

La nuestra está bebida.

ALFREDO

Hay que traer la de los ecuatorianos hasta que se acabe y después volvemos a la nuestra

PROPIETARIO

¡Claro!

ALFREDO

¡Hay que ser vivos!

PROPIETARIO

¡También!

(CONTINÚA)

En la transcripción del bloque dedicado al restaurante *La choza náutica* se manifiestan elementos del *modo* del discurso. Dicho *modo* está cargado de diminutivos y adjetivos calificativos superlativos para describir al *Ceviche de conchas negras*. Ambos sujetos de la enunciación —el conductor y el propietario del restaurante— hacen referencia al

insumo marino concha negra para señalarla como “*conchita negra*”. En ese sentido, hay un uso positivo que se le da al diminutivo, como si ambos le tuviesen algún tipo de cariño o quisieran indicar algún tipo de protección. Por otro lado, también se identificó que el conductor y entrevistado celebran un acto relacionado con la actitud de *viveza criolla* —que consiste en el aprovechamiento individual por encima de otros—. En este caso se hace referencia a tomar los insumos marinos ecuatorianos hasta agotarlos para preservar los peruanos —en este caso las conchas negras—. Este tipo de mensajes se presta a la controversia, ya que no es un mensaje positivo, sino más bien de aprovechamiento contra el país vecino.

Recapitulando, en lo referente al *punto de vista en la narración* del programa *La tribuna de Alfredo*, se han recogido datos relevantes para la investigación que demuestran el cambio en el paradigma de programas de cocina. En el referido programa, la figura del conductor es de suma importancia, puesto que como *narrador y personaje de la acción* enuncia un discurso que manifiesta la experiencia de degustar diversos platillos de la gastronomía local. Asimismo, el discurso de esta experiencia es enunciado de un *modo* popular. Es a través de un discurso con estilo propio que se impulsa el consumo de diversos platillos de la gastronomía local. Además, es mediante el discurso que se potencia la experiencia sensorial, rompiendo las estructuras tradicionales de los programas de cocina. Además, es pertinente señalar que en el discurso del programa se presenta la reiteración con una finalidad publicitaria, puesto que se busca invitar a los espectadores a visitar los locales presentados en cada uno de los programas¹⁰⁷.

5.1.2. Estructura narrativa

En el bloque dedicado al restaurante *La choza náutica*, la estructura narrativa se manifiesta de una manera tradicional, ya que los bloques del programa siempre tienen

¹⁰⁷ Este dato es relevante y debe ser tomado en consideración para futuras investigaciones, puesto que este programa manifiesta características de un *publirreportaje*. Las visitas a diversos restaurantes consisten en la exposición de los mejores platillos y ofertas para potenciales consumidores.

una presentación, un desarrollo y un cierre (una estructura de tres actos). Además, se manifiestan cambios de estado en las acciones, las cuales permiten que la enunciación se desarrolle. Como se ha podido constatar, en el programa *La tribuna de Alfredo*, la estructura de los bloques recae en una fórmula. Dicha fórmula consiste en mostrar al conductor junto a los propietarios dialogando alrededor de una mesa en el comedor del restaurante de turno, mientras los platillos son degustados.

En el bloque dedicado al restaurante *La choza náutica*, se encontraron datos relevantes en torno a la estructura narrativa, con las instancias de *presentación*, *desarrollo* y *cierre*. Al igual que en otras emisiones del programa *La tribuna de Alfredo*, la instancia del *desarrollo* es la que posee la mayor cantidad de contenido, debido a que en esta se exponen los platillos más representativos del restaurante. En el caso de esta emisión también se mostraron diez platillos, los cuales fueron presentados y degustados por el conductor y el propietario. Es pertinente señalar que se construyen micro-esquemas de *presentación*, *desarrollo* y *cierre* alrededor de la presentación de cada platillo. Sin embargo, la diferencia principal entre este bloque y otros recae en el diálogo que sostienen Alfredo González y el propietario del restaurante, ya que ambos sujetos se muestran relajados y prestos a la conversación mientras señalan las características de los platillos marinos que saborean.

Como se ha indicado, las instancias de *presentación* y *cierre* son breves y manifiestan características muy parecidas a las de otras emisiones: la reiteración de la ubicación, el buen sabor de los platillos y los precios módicos del restaurante. A continuación, en la tabla 7 se identifican las tres instancias del esquema tradicional: *presentación*, *desarrollo* y *cierre*.

Tabla 7 Estructura del bloque La choza náutica – La tribuna de Alfredo

<i>Presentación</i>	<i>Desarrollo</i>	<i>Cierre</i>
Se presenta la ubicación y nombre del local visitado.	En esta instancia se presentan los diversos platillos del restaurante que visitó Alfredo González. Usualmente entre platillos se utilizan secuencias de imágenes para marcar el inicio y el final de cada presentación. En el caso de este bloque se encontraron 10 platillos.	Esta instancia dentro de la estructura narrativa cierra el bloque, reiterando la ubicación y nombre del local visitado.
	Platillo 1 - Ceviche de mariscos	
	Platillo 2 - Tiradito de pejerrey	
	Platillo 3 - Causa escabechada	
	Platillo 4 - Tequeños	
	Platillo 5 - Parihuela	
	Platillo 6 - Parihuela	
	Platillo 7 - Parrillada marina	
	Platillo 8 - Tacu-tacu oriental	
	Platillo 9 - Arroz con pato	
	Platillo 10 - Chicharrón de pescado	

Sobre la estructura narrativa identificada en las emisiones de *La tribuna de Alfredo*, es evidente que privilegia el contenido en la instancia del *desarrollo* debido a su naturaleza expositiva. Asimismo, es relevante señalar que en las instancias de *presentación* y *cierre* tienen una extensión breve y son utilizadas para brindar detalles específicos de la ubicación de los restaurantes visitados.

5.1.3. Cambios de estado

Los cambios de estado se producen dentro de la estructura narrativa y promueven el desarrollo de las acciones. En el caso del bloque dedicado al restaurante *La choza náutica* —y de otros bloques observados—, se puede determinar que los cambios de estado se manifiestan en el conductor/narrador y los platillos de comida, y merecen ser descritos.

En primer lugar, la principal transformación producida en el conductor — o sujeto *de la enunciación*— es muy similar en los dos bloques analizados. Dicha transformación se

manifiesta en el discurso cuando el conductor está frente a los platillos acompañado de los propietarios de los restaurantes, y consiste en la evolución de la expectativa del conductor frente a los platillos. En primer lugar, el conductor (S_1) está en un estado de disyunción en relación a los platillos (O). Luego, el conductor (S_2) los prueba, entrando en una conjunción. Esta es la transformación o cambio de estado mediante el cual se construye la narrativa del programa: la satisfacción luego de la degustación y posterior exposición de las bondades de cada platillo. A continuación, se expone un esquema que ilustra la transformación que se manifiesta de forma sistemática a lo largo de los distintos bloques del programa.

$$(S_1 \vee O) \rightarrow (S_2 \wedge O)$$

Conductor expectante (S_1) → Degusta el platillo (O) → Conductor satisfecho (S_2)

En el esquema, la transformación se produce cuando el conductor prueba el plato de comida. Asimismo, en el discurso se enuncia el cambio ya que se describen las características de la degustación. Luego, una vez producido el cambio de estado, el conductor y propietario del restaurante enuncian las suculentas características del platillo. Haber identificado esto es relevante para la investigación, puesto que los cambios de estado se manifiestan en la enunciación del discurso a través del *modo* del lenguaje del conductor, sujeto de la enunciación, y de lo que se puede notar en las expresiones que gesticula frente a la cámara. Como se señaló anteriormente en el punto de vista del narrador, Alfredo González hace uso de un discurso coloquial y popular al referirse a los platillos.

En el caso del bloque analizado dedicado al restaurante *La choza náutica*, los resultados son interesantes, puesto que confirman lo anteriormente señalado. Los *sujetos de la enunciación* —Alfredo González y el propietario del restaurante— son quienes degustan y exponen las bondades de los platillos, además hablan sobre las novedades del restaurante y ofertas para los clientes. A continuación, se presenta una transcripción en la que Alfredo González y el propietario se encuentran frente a un platillo en el salón principal del restaurante.

El platillo es una *Parrilla de pez espada* y antes de probarlo, ambos, conductor y propietario del restaurante, se encuentran en un estado de expectativa. Ambos comentan y describen las bondades del plato de anticuchos y cómo debe consumirse. Por ejemplo, el propietario del restaurante enuncia las características de unos langostinos que la acompañan: «y utilizas langostinos jumbo, ¿no?». Luego de dar un bocado al platillo, el cambio de estado se manifiesta en el discurso del conductor, cuando describe las sensaciones que experimenta enunciando de manera exagerada: «¡Qué rico ah! ¿Así viene para que te sirvas?». A continuación, para obtener una comprensión general del cambio de estado en dicho bloque se presenta la transcripción completa de la secuencia en la que el conductor Alfredo González y el propietario del restaurante *La choza náutica* prueban *La parrilla marina de pez espada* y manifiestan el cambio de estado en sus discursos.

ALFREDO GONZALEZ

Héctor, estamos en La choza náutica de San Miguel. Nuevita.

PROPIETARIO

Escardo 935, Alfredito.

ALFREDO GONZALEZ

Una parrilla marina.

PROPIETARIO

Importantes las parrillas. Ahora, la gente lo busca mucho. Contamos con el pez espada...

ALFREDO GONZALEZ

Tenemos el calamar, el langostino... Y utilizas langostinos jumbo, ¿no?

PROPIETARIO

Unos langostinos jumbo, para sentir la carnecita.

ALFREDO GONZALEZ

La carnecita, la que te gusta.

PROPIETARIO

Como debe ser, Alfredito.

ALFREDO

Tierno.

PROPIETARIO

Es bueno sentir cuando muerdes. Siempre sus almejas y sus conchitas

ALFREDO GONZALEZ

Toma tu pulpito para que te abrace. Lo que tratamos de hacer es

demostrar a nuestros amigos de La tribuna, los sitios peruanos que tienen ya más de 20 años y como se han perfeccionado.

COLLAGE

PROPIETARIO

Vinagrito balsámico.

ALFREDO GONZALEZ

¡Qué rico ah! ¿Así viene para que te sirvas?

PROPIETARIO

Vinagre balsámico.

ALFREDO GONZALEZ

El aceitito de oliva tiene acido laico igual que la palta. Omega 9. El pez espada es más barato que el pollo y la carne. Porque te lo venden sin hueso, listo para poner a la parrilla. Y no va a subir de precio. Este plato lo dedicamos a todos ustedes en honor a nuestras arterias. Por el omega 3, el omega 9. Esta parte negrita es la más rica en aceites esenciales.

PROPIETARIO

Acá hemos visto, Alfredito, las uñitas de cangrejo también que se prestan muy bien. Y nuestros pimientos morrones que también acompañan a este plato tan delicioso.

El diálogo entre el conductor y el propietario del restaurante manifiesta un estado de expectativa, mientras se presenta el platillo. Luego, muestra el cambio de estado cuando se ha degustado. Por ejemplo, esto se ve cuando el platillo es presentado y Alfredo González exclama «¡Qué rico ah! ¿Así viene para que te sirvas?» y continúa describiendo sus características en la conversación. Luego de probarlo, resalta sus bondades —dirigiéndose el espectador—: «El aceitito de oliva tiene acido laico igual que la palta. Omega 9. El pez espada es más barato que el pollo y la carne. Porque te lo venden sin hueso, listo para poner a la parrilla. Y no va a subir de precio. Este plato lo dedicamos a todos ustedes en honor a nuestras arterias. Por el omega 3, el omega 9. Esta parte negrita es la más rica en aceites esenciales». Asimismo, es importante volver a señalar que el modo peculiar del discurso de Alfredo González contribuye a producir la forma exagerada del cambio de estado.

En segundo lugar, así como el conductor que experimenta cambios en su actitud a partir de sus acciones, los platillos de comida también se transforman a lo largo del programa. Sin embargo, no hay un discurso enunciado por algún sujeto en el que se explique la preparación. No se muestran detalladamente los pasos de la transformación de los insumos en el platillo con una finalidad instructiva. Por el contrario, la presentación de

transformación de los insumos base en los platillos en el programa se utilizan para acompañar y dar dinamismo al diálogo entre conductor y propietario, no para instruir. Para mostrar dichos cambios de estado en los platillos, se utilizan secuencias de planos descriptivas que ilustran el proceso de preparación de los platillos desde la cocina de los restaurantes visitados. Se debe reiterar que estos no tienen una finalidad instructiva, sino tienen una finalidad de elipsis o acompañamiento al diálogo.

5.2. Análisis aplicado al programa *Recuerdos de cocina*

Los resultados obtenidos del análisis del discurso aplicado al objeto observado *Corazones rotos* —programa emitido en setiembre del 2012— se mostrarán, a continuación, en los respectivos elementos operativos de *punto de vista del narrador*, *estructura narrativa* y *cambios de estado*.

5.2.1. Punto de vista del narrador

Es pertinente señalar que no se trabajará la enunciación del punto de vista de la cámara¹⁰⁸, sino del punto de vista del narrador, es decir, de los contenidos enunciados por este en un nivel semántico. En el caso de *Recuerdos de cocina*, el narrador es la cocinera Jana Escudero. En la variable *punto de vista del narrador* se dispusieron los siguientes elementos para el análisis: *punto de vista*, *sujeto de la enunciación*, *sujetos modales*¹⁰⁹ y *deixis*.

En primer lugar, se identificaron los elementos del *punto de vista* y *sujeto de la enunciación*. Por ejemplo, en la emisión denominada *Corazones rotos* se presenta a Jana Escudero en una habitación hablando sobre lo difícil que es superar una ruptura

¹⁰⁸ No se analizará el discurso del punto de vista de la cámara, puesto que mediante el análisis de contenido se identificó un uso esquemático propio de las fórmulas de la industria cultural en los programas de cocina, mientras que el análisis del discurso se aprovecha en casos como el cine de autor.

¹⁰⁹ Una cosa son las categorías como estructuras complejas y abstractas, y otra los elementos operativos con los que se observan los programas propuestos en el diseño del instrumento. Así como, por ejemplo, el sujeto de la enunciación como variable operativa se convierte en el personaje que enuncia de facto en el programa y modula los otros. En cambio, el sujeto de la enunciación como categoría estructural es una instancia enunciativa abstracta.

amorosa. En esta escena, se evidencia el punto de vista de *narrador* y *personaje de la acción*, puesto que no hay otro personaje que la acompañe en la enunciación o alguna voz en *off* que enuncie algún discurso complementario a la temática del programa.

La conductora como *sujeto de la enunciación* manifiesta un estado sentimental a través de su discurso. A lo largo de la enunciación, la conductora, vincula la sensación de tristeza y desolación por un rompimiento amoroso con la preparación de un postre. En el caso de esta emisión, dichas emociones son trasladadas a la preparación de un *soufflé de chocolate* como una alternativa al alivio del dolor. A continuación, se presenta la transcripción de la secuencia inicial de la emisión denominada *Corazones rotos*.

JANA

A veces cuando estamos con alguien y te das cuenta de que las cosas ya no fluyen, de que no están *bacán* y lamentablemente esa relación tiene que acabar.

Se siente que todo se acabó y que estás sola, y que estás soltera, y que todas tus amigas tienen novio o están casadas y tú otra vez estás sola.

A muchas nos calma el chocolate. Todo lo dulce nos pone contentas y empezamos a comer.

(CONTINÚA)

En la transcripción, la conductora habla sobre la experiencia de terminar una relación sentimental y la tristeza esto que produce¹¹⁰. La conductora, al enunciar el discurso, se dirige al público —específicamente a un público femenino—, ya que utiliza exclusivamente el género femenino para dirigirse al público: «Se siente que todo se acabó y que estás *sola*, y que estás *soltera*, y que todas tus amigas tienen novio o están casadas y tú otra vez estás *sola*». Del mismo modo, en la transcripción se presenta la solución al dolor emocional. Dicha solución se vincula con el postre de chocolate que preparará.

¹¹⁰ El discurso enunciado se relaciona con la narrativa visual, debido a que no solo lo que enuncia la conductora transmite la desolación producida por la ruptura amorosa, sino que esta va acompañada de imágenes que refuerzan el discurso. La narración encuentra el respaldo en la parte visual del programa, ya que se muestran objetos en la habitación que pueden vincularse con el proceso amoroso: cartas de amor, discos de música romántica, entre otros.

Asimismo, la secuencia de la preparación del postre también es narrada por Jana Escudero. Es ella quien guía al público en la elaboración del *Soufflé de chocolate*. Mientras va preparando el postre sigue narrando sus experiencias personales y ciertos trucos para obtener el mejor sabor.

En segundo lugar, los resultados obtenidos en la variable de *sujetos modales* — específicamente el *modo* en el que se enuncia el discurso— son reveladores, puesto que se reconoce un discurso personal, basado en las vivencias de la conductora. Dicho discurso parece ser enunciado de forma espontánea. El uso del lenguaje presenta datos reveladores, puesto que tiene un *modo* informal, que rompe con la distancia entre conductor y espectador y genera un ambiente de confianza e intimidad. Este *modo* en la enunciación del discurso se vincula a lo cotidiano y popular.

En la emisión denominada *Corazones rotos*, la conductora primero se encuentra en una habitación y se le nota deprimida. En la siguiente secuencia, se desenvuelve cómodamente alrededor de una cocina exterior. Desde la cocina, la conductora brinda las instrucciones para la preparación de un *Soufflé de chocolate*. Dichas instrucciones destacan inmediatamente por la sencillez, no utiliza términos técnicos relacionados a la gastronomía. Por ejemplo, la conductora enuncia lo siguiente «Cuando ya está casi listo le voy a poner un *poquito* de vainilla. A mí me gusta siempre sacar las cosas antes de que terminen de derretirse, la mantequilla o el chocolate. (...)» El uso del diminutivo “*poquito*” y la falta de precisión en las medidas dan ese carácter informal y coloquial al discurso de la conductora en la preparación del postre. A continuación, se muestra una transcripción íntegra como ejemplo sobre el *modo* de lenguaje en el discurso en la secuencia analizada.

JANA

El olor es buenazo. Si quieres puedes usar chocolate de leche, chocolate negro. Yo amo el chocolate negro. Me encanta. Y además como le voy a poner azúcar se va a poner más bueno. Pero todo depende, no les recomiendo ponerle almendras, ni nada porque va a evitar que suba. Esto tiene que ser así. Tiene que ir subiendo, tiene que ser jugosito. Pueden ponérselas después. Tengan siempre prendido el horno. Debe ser un horno a 150 grados. Que este así, perfecto y después vamos a bajar un poquito a 120 porque es muy delicado. Que arriba se ponga una *costrita*, pero que pueda levantarse. Si tienes un horno muy caliente se va para abajo. Y también esto traten de hacerlo en el momento.

(SECUENCIA DE IMÁGENES)

JANA

Cuando ya está casi listo le voy a poner un poquito de vainilla. A mí me gusta siempre sacar las cosas antes de que terminen de derretirse la mantequilla o el chocolate. Para que me mientras se enfríe, se termine de derretir.

(SECUENCIA DE IMÁGENES)

JANA

Necesitamos una fuente para el horno y vamos a usar unos ramekin y, si no tienen, queda perfecto latas de atún. Sacas el atún, lo lavas muy bien. El tamaño es perfecto y sirven, pero increíble. De ahí los desmoldas, obviamente, no los vas a servir con tu lata. Pero quedan súper. Cuando ya estén por la mitad vamos a ponerle una cucharadita de polvo de hornear. Si no tienen esto el soufflé va a parecer una galleta. Se va a pegar al ramekin y va a quedar pésimo, así que no se olviden. Lo ponemos acá y la cernimos.

(CONTINÚA)

Como se ha señalado en la transcripción, el discurso está dividido en pasos, puesto que entre cada paso hay una elipsis que representa el transcurso del tiempo en la preparación del platillo. Es necesario destacar, nuevamente, el uso de un lenguaje informal. En este bloque, la conductora manifiesta su discurso con confianza frente al público, lo cual lleva por momentos a hacer un uso relajado y a veces inapropiado del lenguaje. Cuando la conductora utiliza adjetivos calificativos para describir algunos procesos utiliza palabras con diminutivos o aumentativos como: “*buenazo*”, “*jugosito*”, “*costrita*”, entre otras. El uso del superlativo o del diminutivo en las palabras interviene en un sentido positivo para resaltar las características del postre preparado. Esta es una peculiaridad del uso del español en algunos países latinoamericanos¹¹¹. El *modo* en que la conductora, Jana Escudero, enuncia el discurso no es la excepción, puesto que el uso del diminutivo es recurrente con un significado positivo o de delicadeza.

Recapitulando, sobre la variable del *punto de vista* y sus elementos identificados en la emisión denominada *Corazones rotos*, es primordial resaltar a la conductora como único referente en la narración: *narrador y personaje de la acción*. A través de la

¹¹¹ Se sugiere consultar el capítulo dedicado a las particularidades del diminutivo en el texto *Entre sistematización y variación: El sufijo diminutivo en España y en Hispanoamérica* (Callebaut 2011: 16-21).

enunciación transmite una experiencia sensorial del proceso culinario: los aromas, los sabores, las texturas, etcétera. La enunciación dirigida al público como si este fuese un interlocutor es relevante en este punto, puesto que *rompe la cuarta pared*¹¹² sirviendo de testimonio directo hacia el espectador. Y finalmente, el *modo* de enunciar el discurso se vincula con lo propuesto como aporte de la forma narrativa, ya que hay un cambio de paradigma frente a lo tradicional. Este cambio se da mediante un uso coloquial del lenguaje que se articula a una narrativa audiovisual producida por un lenguaje audiovisual, también novedoso y acorde al discurso enunciado.

5.2.2. Estructura narrativa

Los datos encontrados en la estructura narrativa de los dos bloques analizados de las emisiones, específicamente en la denominada *Corazones rotos*, son relevantes, puesto que se detectó una estructura narrativa lineal: *presentación, desarrollo y cierre*. A continuación, se presentan los resultados obtenidos.

En el bloque analizado de la emisión *Corazones rotos*, la conductora preparó un *Soufflé de chocolate* —en otros bloques de dicha emisión se prepararon otros platillos—. El bloque presenta tres instancias que pueden entenderse como una estructura narrativa lineal: *presentación, desarrollo y cierre*. El uso de esta estructura narrativa permite una lectura lógica del contenido por parte del espectador, ya que la mayor parte de las instrucciones se concentran en la instancia del *desarrollo*, dejando a las instancias de *presentación y cierre* como complementarios.

En el caso del bloque analizado en la emisión *Corazones rotos*, la instancia de *presentación* tiene importancia, ya que en esta se presenta el contexto de la temática de la emisión. Por ejemplo, en dicha instancia la conductora habla sobre el dolor que generan las rupturas amorosas desde un espacio íntimo, proponiendo una solución al dolor mediante la comida. La siguiente instancia denominada *desarrollo* contiene los

¹¹² El término *cuarta pared* hace referencia cuando el personaje se dirige a la cámara, simulando hablar directamente con el espectador.

siete pasos necesarios para la elaboración del *Soufflé de chocolate*. Además de las etapas del proceso culinario, en esta instancia la conductora enuncia el discurso del proceso culinario vinculándolo a su experiencia personal en lo referido a las rupturas sentimentales. Así también, la conductora brinda recomendaciones para poder solucionar algunos inconvenientes que se pueden presentar a lo largo de la preparación. Por ejemplo, al indicar el uso de los depósitos *ramekin*, si el espectador no los tiene, recomienda el uso de unos depósitos alternativos. Finalmente, la instancia del *cierre* del bloque consiste en la presentación del platillo reiterando las bondades de su preparación. A continuación, se presenta la tabla 8 que ilustra sobre los resultados obtenidos en dicha variable.

Tabla 8 Estructura del primer bloque de la emisión Corazones Rotos de Recuerdos de cocina

<i>Presentación</i>	<i>Desarrollo</i>	<i>Cierre</i>
Se presenta el bloque, la conductora narra su experiencia vinculada a las rupturas amorosas. Da paso a la preparación del platillo.	Esta parte del programa es la de mayor contenido. Puesto que se desarrolla la preparación del platillo (<i>Soufflé</i>), no se la muestra en tiempo real, se hace uso de la elipsis.	Finalización del platillo. Se presenta en la mesa y decora. Palabras finales de la conductora en el bloque.
	Paso 1 Derrite mantequilla y chocolate	
	Paso 2 Bate huevos y azúcar	
	Paso 3 Recomendación	
	Paso 4 Añade vainilla al chocolate y lo retira del fuego	
	Paso 5 Presenta depósitos donde servir	
	Paso 6 Retira los huevos de batidora. Añade harina y polvo de hornear	
Paso 7 Sirve la mezcla e introduce en el horno		

Sobre la estructura narrativa lineal identificada en las emisiones de *Recuerdos de cocina*, es evidente que privilegia el contenido en la instancia del *desarrollo* debido a su naturaleza de instrucción. Asimismo, es relevante señalar que las instancias de *presentación* y *cierre* tienen una extensión breve, ya que estas son utilizadas para brindar detalles específicos sobre la temática del programa, o algún dato relacionado a

los recuerdos de la conductora, para finalmente animar a los espectadores a realizar los platillos en sus casas.

5.2.3. Cambios de estado

Los *cambios de estado* presentan resultados interesantes que articulan todos los elementos de la enunciación del discurso narrativo en el programa *Recuerdos de cocina*. La naturaleza instructiva del programa gira en torno a la transformación de los productos —ingredientes— en platillos preparados. Para evidenciar cómo los *cambios de estado* son necesarios para el desarrollo de la narración en el programa, se mostrarán los resultados obtenidos en el análisis de los bloques.

En primer lugar, en el caso del programa de *Corazones rotos* —y también en los otros programas analizados—, el cambio de estado de la conductora se desarrolla de forma interesante. Como se expuso anteriormente, la conductora inicia el bloque de *Corazones rotos* en un estado donde se muestra deprimida al hablar de las rupturas amorosas (S_1). La conductora enuncia en su discurso al chocolate, específicamente comer chocolate, como un paliativo a la sensación de depresión. Hacia el final del bloque y una vez concluida la preparación del *Soufflé de chocolate* ella se muestra con mucho ánimo (S_2). A continuación, se presenta una representación que muestra el cambio que experimenta la conductora hacia el final del bloque.

$$(S_1 \vee O) \rightarrow (S_2 \wedge O)$$

Conductora (S_1) \rightarrow *Preparación de platillo (Soufflé de chocolate)* \rightarrow *Conductora* (S_2)

En el mismo bloque, se plantea el proceso culinario como el factor que cambia el estado de la narradora de triste a animada. Este cambio se manifiesta en el lenguaje utilizado y en las expresiones de la conductora. Jana Escudero, como *sujeto de la enunciación* en el texto, apuesta por proponer un platillo dulce como objeto transformador para recuperarse del dolor producido por un rompimiento sentimental.

De igual modo, se distinguen diversos cambios de estado en los ingredientes específicos del postre. Uno de ellos, por ejemplo, es derretir el chocolate con la mantequilla. Este proceso culinario implica una transformación narrada y puesta en acción por la cocinera, mientras las imágenes sirven de un apoyo para el discurso enunciado. En general, toda la transformación de los insumos en el platillo final implica cambios de estado. A continuación, se muestra el cambio de estado referido. La mantequilla y el chocolate se encuentran en un estado normal (S_1) sobre el mostrador de la cocina; luego, la conductora los introduce dentro de un depósito a una hornilla caliente, finalmente las retira derretidas (S_2). Esta transformación de los insumos puede entenderse como un proceso de conjunción entre los sujetos (mantequilla y chocolate) y el calor de la hornilla. Dicha conjunción lleva a los elementos a cambiar su estado. En este caso, su consistencia pasa de sólida a líquida, que es un paso que lleva adelante la elaboración del *Soufflé de chocolate* en este programa de cocina instructivo.

$$(S_1 \vee O) \rightarrow (S_2 \wedge O)$$

$$\textit{Chocolate y mantequilla (S}_1\text{)} \rightarrow \textit{Horno/Calor} \rightarrow \textit{Chocolate y mantequilla derretida (S}_2\text{)}$$

Como se señaló, de no producirse los cambios de estado o transformación en la elaboración culinaria, no se podría llevar adelante la narración en el programa. Es pertinente mencionar en este punto que la narradora enuncia los procesos y también es ella quien realiza todas las acciones para que los productos se transformen, por lo que se reafirma la idea de la conductora como narrador y personaje de la acción. Algo que no ha sido mencionado hasta este punto, pero es recurrente en todas las emisiones del programa *Recuerdos de cocina*, es el uso de la elipsis narrativa en el proceso culinario. Muchos de los *cambios de estado* en la preparación de los platillos no son vistos en su totalidad, solo son descritos en el discurso de la conductora. El uso de la elipsis es comprensible debido a los tiempos de preparación que señala la conductora y el reducido tiempo de emisión que tienen los programas.

5.3. Conclusiones parciales sobre los cambios en las formas narrativas

5.3.1. Conclusiones parciales obtenidas del programa *La tribuna de Alfredo*

En conclusión, sobre el análisis realizado a la forma narrativa de los bloques de *La tribuna de Alfredo* se encuentran datos importantes que respaldan la tesis propuesta en esta investigación. La forma narrativa de este programa es novedosa debido a que en el *punto de vista* del narrador se apuesta por una propuesta que rompe con el paradigma de lo que sería un programa de comida clásico.

[1] El *punto de vista* de un narrador experto, como Alfredo González, lleva al espectador a identificarse con su narración. El narrador maneja códigos de lenguaje popular y ha logrado acuñar frases como “*Toditito para ti*” que quedarán en la memoria del espectador durante los próximos años. El conductor conoce el medio y también conoce sobre la temática de los *huariques* y la buena comida. Sin embargo, no hace uso de un lenguaje experto, sino que lo realiza enunciando el discurso de un modo coloquial, lo cual genera que su narración sea novedosa y efectiva.

[2] Sobre el punto de la estructura narrativa, se debe señalar que esta es la única variable que se puede considerar como tradicional, puesto que no rompe con el canon de *presentación, desarrollo y cierre*. Sin embargo, no se debe tomar este dato como algo negativo, ya que funciona para los propósitos del programa: mostrar a los espectadores lugares nuevos donde probar platillos de buen sabor y económicos. Es importante reiterar que en la instancia del *desarrollo* también se generan nuevas estructuras, pues cada presentación de un platillo implica una estructura narrativa. La incorporación de la estructura tradicional que se encuentra en géneros de ficción y no ficción, como el documental y el reportaje, permite hablar de la construcción de nuevos formatos de programas de cocina.

[3] Sobre los *cambios de estado* que se muestran en la narración de los bloques analizados es relevante señalar cómo estos tienen un aporte significativo en la narración.

Como se ha señalado, los *cambios de estado* afectan al narrador y a los platillos de comida.

Finalmente, por lo expuesto en los puntos anteriores, se puede precisar que *La tribuna de Alfredo* es un programa que mediante su particular forma narrativa presenta innovaciones en los programas de cocina. Lo popular se materializa en la enunciación del discurso del conductor. Logra incorporar un código local en un formato que ya es de amplia difusión convirtiéndose en algo original para la televisión peruana. Asimismo, se debe destacar que el propósito del recorrido gastronómico del programa por los diversos restaurantes también tiene una finalidad publicitaria.

5.3.2. Conclusiones parciales obtenidas del programa *Recuerdos de cocina*

Los resultados obtenidos en el análisis de la forma narrativa, como el *punto de vista* del conductor, *estructura narrativa* y *cambios de estado*, del programa *Recuerdos de cocina* son relevantes para la investigación y corroboran la hipótesis específica planteada: los cambios en el lenguaje audiovisual y las formas narrativas han alterado la estructura de los programas sobre gastronomía de los últimos años.

[1] Sobre el punto de vista del narrador se revelan datos muy importantes, puesto que la conductora —*sujeto de la enunciación*— muestra al espectador, a través de un lenguaje simple, el vínculo entre sus recuerdos y los platillos que prepara. Se puede asumir que el programa también tiene interés en mostrar las anécdotas de la narradora y las instrucciones. Un detalle que debe ser revisado es la poca atención que reciben las instrucciones en algunas emisiones del programa, puesto que al momento de la enunciación no se indica la lista completa de ingredientes necesarios. Por otro lado, el uso de un lenguaje coloquial, lleno de diminutivos, hace del relato algo cercano al punto de vista de una ama de casa moderna peruana. Incluso cuando la conductora enuncia la narración de los procesos, lo hace en modo plural o dirigiéndose a un público femenino.

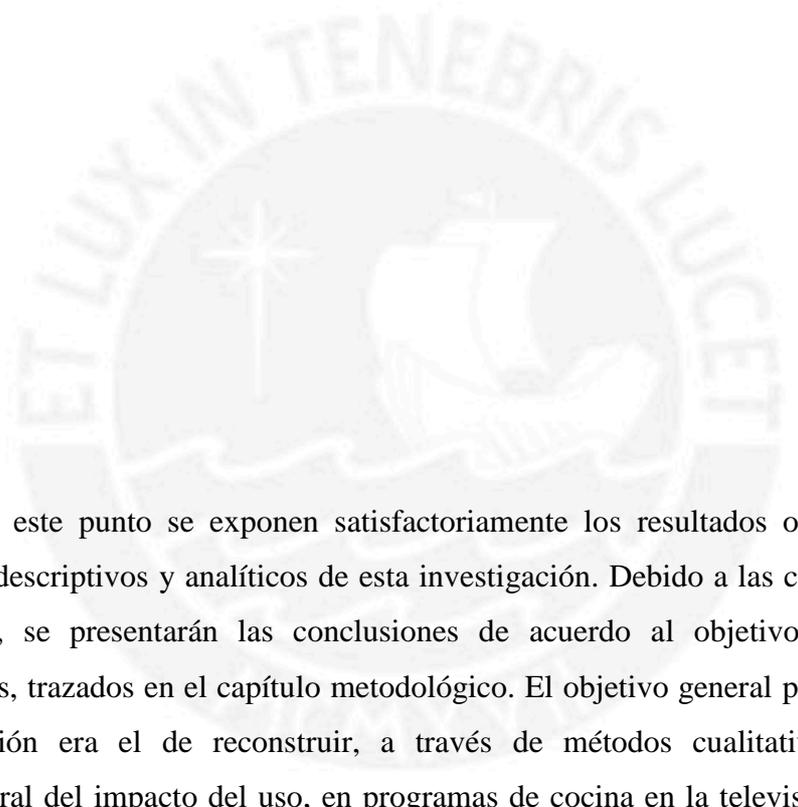
[2] Sobre la estructura narrativa, se puede exponer el uso tradicional de este elemento narrativo. Esto se debe a que no se pueden plantear esquemas en desorden cuando la intención del programa es instruir a través de pasos la preparación de un platillo. Sería ilógico apostar por mostrar una estructura de *flashforwards* y *flashbacks* cuando lo que se busca es instruir a los espectadores. Sin embargo, sí es pertinente señalar el uso de secuencias en las que la conductora hace referencia a sus recuerdos. Estas secuencias usualmente son utilizadas en la presentación y al final de cada bloque, teniendo en cuenta que son los contenidos lo innovador en los programas de cocina.

[3] Los *cambios de estado* registrados en el sujeto de la enunciación y objetos, mediante el análisis del discurso también son relevantes, puesto que se manifiestan en la conductora y en los platillos desarrollando la narración de este programa instructivo. Asimismo, dichos *cambios de estado* se registran en todas las transformaciones de los insumos debido a los procesos culinarios mostrados.

Finalmente, sobre la forma narrativa del programa *Recuerdos de cocina*, se puede determinar que el uso de un lenguaje coloquial en el modo del discurso de la narradora hace que el contenido del programa sea más cercano al espectador. Dicho discurso coloquial rompe con la tradición de programas instructivos que marcan una distancia entre espectador y cocinera. Dichos programas anteriormente mostraban un discurso en ocasiones con mayores tecnicismos o dirigido a amas de casa tradicionales. Asimismo, la enunciación, entre el vínculo de los recuerdos y la preparación de los platillos, genera una atmósfera de intimidad y confianza. Dicha atmósfera pretende generar la empatía de los espectadores del programa.



Conclusiones



En este punto se exponen satisfactoriamente los resultados obtenidos en los capítulos descriptivos y analíticos de esta investigación. Debido a las características de la misma, se presentarán las conclusiones de acuerdo al objetivo general y los específicos, trazados en el capítulo metodológico. El objetivo general planteado en esta investigación era el de reconstruir, a través de métodos cualitativos, el sentido sociocultural del impacto del uso, en programas de cocina en la televisión peruana, de nuevos recursos audiovisuales y narrativas, en el público. Mientras que los objetivos específicos eran: plantear un devenir histórico en la tradición de los programas de cocina de la televisión peruana; señalar, a través de una variante cualitativa e interpretativa del análisis de contenido, los elementos del lenguaje audiovisual; y señalar, mediante una variante cualitativa e interpretativa del análisis del discurso, los elementos específicos de las formas narrativas que suponen una innovación en los programas de cocina en la televisión peruana de los últimos años.

1. Historia de los programas de cocina

El primer objetivo específico de esta tesis planteó realizar a través de fuentes secundarias y primarias un recuento de la historia de los programas de cocina en la televisión peruana. Luego de realizar dicha revisión histórica, se ha demostrado mediante lo expuesto en el capítulo descriptivo que existe un amplio recorrido entre los orígenes instructivos y el estado actual de los programas de cocina en la televisión local e internacional. Al presente, en la televisión peruana abundan los contenidos gastronómicos. Estos van desde los instructivos, el documental, los programas concurso, los *realities* y hasta los recorridos gastronómicos. Cada una de estas variantes ha encontrado un nicho en las audiencias que los consumen, así como también aprovechan la coyuntura social en la que la comida peruana se ha revalorado como sinónimo de identidad cultural.

De acuerdo a la información expuesta en el capítulo descriptivo de esta investigación, los programas de cocina representan una amplia tradición en la historia de la televisión a lo largo del siglo XX y XXI. Al revisar la historia de los referidos programas en el contexto de los Estados Unidos y en el Perú, se obtuvieron datos importantes sobre el devenir histórico. Por un lado, en los programas culinarios en Estados Unidos se reconoce que los espacios dedicados a la cocina en los medios existen sostenidamente, primero desde la radio y luego en la televisión, teniendo éxito a partir de la década de 1940 con el histórico programa conducido por James Beard, *I love to eat*. Asimismo, se deja constancia de diversas personalidades que han marcado el devenir histórico de los programas de cocina, cada uno de estos con peculiares características, como Julia Child a mediados de la década de los sesenta. Sin embargo, dichas personalidades culinarias no representan un cambio significativo en los programas de cocina, debido a que estos aún conservaban sus estructuras tradicionales y finalidad instructiva. Es recién a mediados de los años noventa cuando los programas de cocina revolucionan sus contenidos y se genera un quiebre, incorporando elementos novedosos provenientes de otros géneros. El canal que marca un hito y es considerado pionero en la innovación es *The food network*.

Los programas de cocina en la televisión peruana también tienen una amplia tradición, que se remonta a la primera década de sus transmisiones con programas instructivos para amas de casa, como *¿Qué cocinaré?* de la reconocida cocinera Teresa Ocampo. En la actualidad son varios los canales que dedican espacios de su programación a este tipo de contenidos. Canales de señal abierta, como *América TV*, *Latina* y *Panamericana TV*, apostaron por novedosos espacios semanales dedicados a esta temática, representados por programas como *A fuego lento*, *20 Lucas*, *La cocina de don Pedrito*, entre otros. Asimismo, a inicios de la primera década del siglo XXI, aparecieron canales de cable que dedicaban sus esfuerzos de producción por tratar de innovar en esta temática. *Plus TV* fue uno de los primeros que apostó por exponer diversos contenidos gastronómicos a través de programas como *Aventura Culinaria*, *Dulces Secretos* o *Desde el jardín*.

2. Los formatos de programas de cocina

En el capítulo descriptivo, también se plantea una taxonomía de los programas de cocina, que busca explorar y describir la hibridación del género a partir de elementos provenientes de otros géneros. Los programas de cocina, como se ha expuesto a lo largo de esta investigación, en sus orígenes tenían una función meramente instructiva y eran dirigidos exclusivamente a amas de casa. Sin embargo, con el devenir de los años, las estructuras clásicas entraron en crisis por lo repetitivo de la fórmula. Es a partir de ese momento que, a mediados de la década del noventa, canales como *The Food Network* presentaron nuevas formas de programas de cocina. A los tradicionales programas de cocina con una finalidad de mera instrucción, se le añadió la figura de un conductor carismático, la presencia de un público en vivo con el cual interactuar y la visita de celebridades. Estas innovadoras características colocaron la atención del público de nuevo en este tipo de contenidos, pasando del proceso culinario a la experiencia de disfrutar la comida, como puntos centrales.

Los programas de cocina provienen de los géneros informativos, del *home economics* y del *lifestyle*. A lo largo de los años ha adquirido elementos provenientes de otros géneros. En la actualidad se puede constatar que existen programas de cocina

instructivos, los cuales pueden ser considerados como tradicionales, no tradicionales o como parte de magazines. Asimismo, hay programas de cocina que se vinculan con el *reality*, en los cuales se muestran elementos que caracterizan ese género buscando representar la realidad sin censuras. Dentro de este género, se presentan variaciones como los programas que siguen a personajes relacionados con la cocina o como los *realities* del tipo concurso en los que un grupo de individuos compiten, usualmente, por ser el mejor cocinero. Finalmente, otra de las variantes que se presenta en los programas de cocina está vinculada al documental. En esta variación se encuentran los programas de recorridos gastronómicos que pretenden mostrar al espectador los mejores y más diversos lugares donde experimentar la comida. En el caso de esta variación existen los programas de recorridos locales, los cuales apuestan contenidos más tradicionales. Y, por otro lado, también existen los programas de recorrido que tienen contenidos exóticos y buscan demostrar nuevas experiencias gastronómicas al espectador a través del conductor.

De acuerdo con lo expuesto, es posible concluir que actualmente los programas de cocina se encuentran en desarrollo y seguirán adaptándose a nuevos contextos, pues la comida es un bien de consumo básico en la sociedad y está siempre presente en las relaciones humanas. Asimismo, como se señaló, los programas de cocina ya no apuntan a las personas que gustan de cocinar; estos apuntan a las personas que gustan de comer. Comprender esta lógica ayuda a entender el interés registrado durante los últimos años por la temática culinaria en la televisión.

3. Las características de un nuevo lenguaje audiovisual

De acuerdo a lo expuesto en el capítulo de análisis del lenguaje audiovisual (IV), los elementos del lenguaje audiovisual han enriquecido los contenidos de los programas de cocina analizados —*Recuerdos de cocina* y *La tribuna de Alfredo*—. Dichos elementos construyen una narrativa audiovisual que innova respecto a los programas de cocina tradicionales —instructivos o no—.

En el caso del programa *Recuerdos de cocina*, las características de los elementos del lenguaje audiovisual son notables a lo largo de todas sus emisiones. Si bien este es un programa instructivo, se ha detectado innovación en su contenido, ya que busca vincular lo emotivo de los recuerdos de la conductora con las recetas que prepara en el programa. El lenguaje audiovisual empleado construye una atmósfera intimista acorde a la propuesta narrativa general del programa. Los elementos que destacan y representan un aporte en este programa son los planos, los movimientos, la posición de cámara y la edición. Sobre el uso de los planos se puede distinguir un uso que tiene la finalidad de destacar las texturas y procesos, a través de primeros planos y planos detalle. Ya no son necesarios los planos cenitales que mostraban una mirada superior del proceso culinario. Los planos utilizados simulan la mirada curiosa del espectador tratando de acercarlo a la experiencia o sensación que narra la conductora. Asimismo, otro de los elementos que se presenta como innovador son los movimientos de la cámara que, si bien no son evidentes, aportan un significado en la construcción de la narrativa audiovisual, dándole serenidad a la composición de los encuadres. Las posiciones de la cámara también son algo muy importante para la construcción de una atmósfera íntima. Es evidente el cambio de la propuesta del programa instructivo en el que la cámara solo estaba frente a la conductora. En el caso del programa *Recuerdos de cocina*, la cámara tiene diferentes posiciones que muestran distintas etapas del proceso y acercan al espectador a este. Finalmente, la edición y las técnicas de posproducción utilizadas enriquecen el contenido audiovisual del programa.

Por otro lado, en el programa *Recuerdos de cocina*, también es importante destacar los elementos del lenguaje audiovisual y cómo estos aportan en el contenido. La dirección de arte merece la atención de esta investigación, ya que con sus elementos contribuye en la construcción de un espacio acorde a la propuesta del programa. La disposición de los elementos decorativos para generar la sensación de una cocina hogareña se nota en cada detalle.

En el caso del programa *La tribuna de Alfredo*, los aportes o cambios en el lenguaje audiovisual son moderados y no se distancian mucho de los programas tradicionales, ya que posee códigos provenientes del género del reportaje o del documental, y no se

muestran tantos recursos como en el programa *Recuerdos de cocina*. Sin embargo, los elementos innovadores del lenguaje audiovisual están presentes a través de los movimientos de cámara y la edición. El uso de la cámara en mano es un movimiento de cámara interesante, puesto que se utiliza de manera recurrente para presentar los platillos. Dicho movimiento remite al espectador a los códigos que maneja el documental y le brinda ciertas características de realismo al producto audiovisual. Otro de los elementos del lenguaje audiovisual que se toma como innovador es la edición. La edición en este programa ayuda a construir el sentido narrativo de los bloques. Gracias a este elemento, se alternan secuencias de conversación entre el conductor y los dueños de los restaurantes que visita, con planos que muestran las bondades de los platillos, y otros que ilustran su preparación en los distintos bloques.

Por otro lado, los demás elementos del lenguaje audiovisual en el programa *La tribuna de Alfredo* son limitados. Sin embargo, esto es comprensible debido a las características de recorrido gastronómico que presenta a lo largo de su emisión. Como ya se ha expuesto, la naturaleza del programa consiste en presentar al conductor en diversos restaurantes de Lima. Así, se podría decir que se trabaja en locación y tratando de representar la realidad de la manera más objetiva posible, limitando al equipo de producción a registrar solo los espacios de los restaurantes.

Se puede concluir que, dentro de las características del lenguaje audiovisual en los programas de cocina analizados, destaca el uso de elementos novedosos para presentar contenidos atractivos. Y, por los resultados expuestos en el capítulo de análisis, se puede llegar a esa postura. Si bien ambos programas no emplean los mismos elementos, cada uno tiene un aporte interesante. Es relevante lo expuesto anteriormente en el desarrollo de esta investigación sobre la importancia de los adelantos tecnológicos, como la televisión digital, ya que estos han jugado un rol muy importante en el uso de un lenguaje audiovisual más arriesgado en este tipo de producciones.

4. Las características de las nuevas formas narrativas

Los programas de cocina se enriquecen gracias al uso de nuevas formas narrativas más atractivas, las cuales rompen con el paradigma instructivo presentado durante muchas décadas en la televisión. De acuerdo al análisis del discurso aplicado a los programas analizados *La tribuna de Alfredo* y *Recuerdos de cocina*, se ha demostrado que los contenidos manejan discursos novedosos que rompen con el paradigma de los programas de cocina tradicionales. El punto de vista del narrador, la estructura narrativa y los cambios de estado son presentados con la intención de mostrar un nuevo ángulo de la comida: cómo prepararla y cómo consumirla. La hibridación de los programas de cocina con otros géneros y la presencia de conductores más carismáticos se evidencian en los elementos del discurso de los programas analizados.

En el caso del programa *La tribuna de Alfredo*, la forma narrativa, en los elementos operativos analizados, muestra rasgos novedosos. Sin embargo, la que destaca por los resultados obtenidos en el análisis del discurso es el punto de vista del narrador, ya que el sujeto de la enunciación es el conductor y el eventual interlocutor —dueños de los restaurantes, en su mayoría—. El conductor del programa es Alfredo González, un hombre público caracterizado por tener un lenguaje popular. El uso de dicho lenguaje popular en la narración del programa le ha otorgado un enfoque novedoso en esta variante de programas de cocina. He ahí el factor que lo separa de otros programas similares. El enfoque popular en la cocina es algo que se viene dando en la televisión desde la aparición de *La cocina de Don Pedrito* a mediados de la década del noventa. Sin embargo, el programa de González va más allá, puesto que ha logrado que sus populares frases se conviertan en el sello del programa, además de usar el doble sentido en su enunciación. Otro punto interesante al que se llega luego del análisis es que la enunciación se realiza hacia un público masculino. El uso de recurrente de la palabra *tribuno*, una forma de referirse a los seguidores del programa, hace evidente lo expuesto.

Por el lado del programa *Recuerdos de cocina*, también hay innovación en la forma narrativa. Como se ha expuesto, este es un programa del tipo instructivo. Sin embargo,

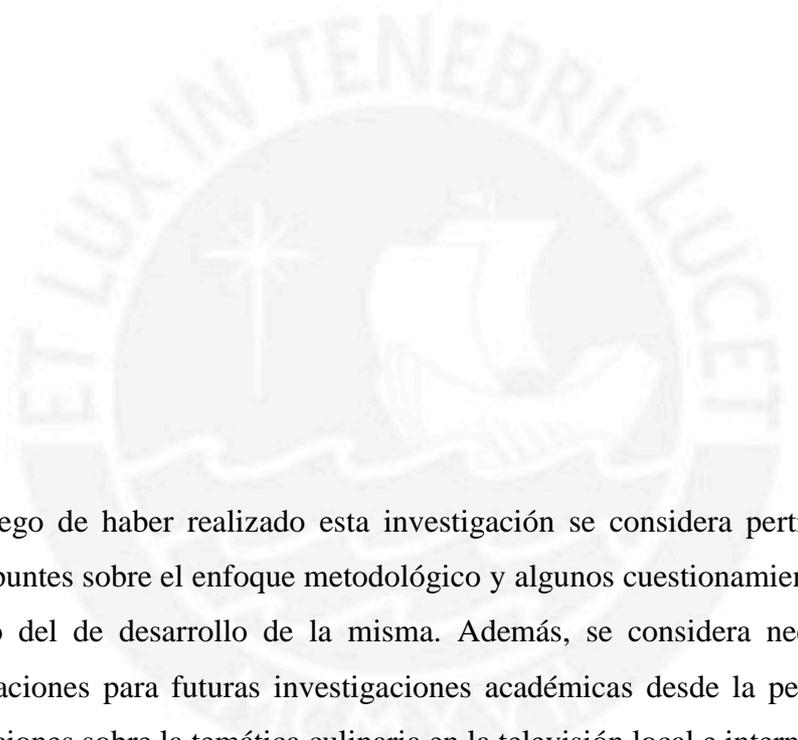
su variación se encuentra en la vinculación de los recuerdos y experiencias de vida con las recetas que la conductora prepara durante la emisión del programa. Es importante destacar cómo en el contexto local un programa de cocina instructivo ya no muestra una estructura tradicional, sino que apuesta por una innovadora propuesta. El punto de vista de la narración es el elemento de la estructura que también destaca en el análisis, ya que el discurso narrativo de la conductora es bastante íntimo. Este, conjugado con los elementos del lenguaje audiovisual, propone una dinámica novedosa a lo largo de sus bloques. Como se señaló anteriormente, el proceso culinario pasa a un plano secundario para darle prioridad a lo sensorial de las imágenes y al discurso de la conductora. Inclusive es interesante ver que en este programa ya no se muestra la típica lista de ingredientes de programas de instrucción, sino que se sugiere visitar otras plataformas de comunicación del canal *Plus TV* para poder acceder a esa información.

En conclusión, sobre las formas narrativas de los programas de cocina en la televisión peruana se puede señalar que estas han cambiado drásticamente en los últimos años. Los programas analizados presentan características innovadoras en elementos como el punto de vista de la narración. Se puede señalar que todos los aportes y cambios de las formas narrativas son importantes para la construcción del mensaje transmitido y cómo estos son percibidos por los espectadores. Hoy en día es complicado encontrar programas de cocina en la televisión peruana e internacional de occidente que no tengan formas narrativas novedosas, las cuales junto al lenguaje audiovisual son elementos fundamentales en la creación de contenidos originales.

Por lo expuesto en párrafos anteriores, se puede determinar que la hipótesis general de esta investigación queda confirmada, ya que el cambio en el lenguaje audiovisual y las formas narrativas ha aportado en los contenidos de los programas de cocina de la televisión peruana de los últimos años. El referido cambio se ha manifestado también en la proliferación de espacios televisivos orientados a esa temática.



Recomendaciones



Luego de haber realizado esta investigación se considera pertinente presentar algunos apuntes sobre el enfoque metodológico y algunos cuestionamientos presentados a lo largo del desarrollo de la misma. Además, se considera necesario plantear recomendaciones para futuras investigaciones académicas desde la perspectiva de las comunicaciones sobre la temática culinaria en la televisión local e internacional.

Es obligatorio referirse al desarrollo de la investigación, puesto que delimitar los objetos de observación y análisis es muy importante. También, es importante señalar con claridad la hipótesis y objetivos con que se plantea la investigación para el desarrollo correcto de un programa metodológico. En el desarrollo de esta investigación se plantearon instrumentos de análisis de contenido que no tenían un verdadero aporte en el tratamiento del tema planteado. Por lo que se tomó la decisión de trabajar con una variante cualitativa del análisis de contenido enfocado exclusivamente en ciertos elementos del lenguaje audiovisual. Y, por otro lado, se diseñó un instrumento de análisis del discurso para las formas narrativas. El análisis de contenido y el análisis del

discurso en sus variantes cualitativas e interpretativas han demostrado ser instrumentos muy útiles en la investigación de productos audiovisuales por lo que se recomienda su uso en futuras investigaciones relacionadas al rubro.

El desarrollo de esta investigación ha sido un esfuerzo que busca explorar y describir los componentes que hacen de los programas de cocina algo novedoso en la televisión peruana actual. Es importante destacar el sistema planteado para la clasificación de los diversos programas de cocina en la televisión. Así mismo, los instrumentos cualitativos e interpretativos del análisis de contenido y del discurso que ayudan a catalogar los elementos innovadores en los referidos programas. Dichos instrumentos podrán ser revisados y complementados por futuras investigaciones que estudien otras instancias del proceso de la comunicación relacionado con los programas de cocina. Por ejemplo, futuras investigaciones pueden profundizar en la instancia de la recepción, ya que es relevante explicar la motivación del consumo de estos productos audiovisuales por parte de las audiencias.

Se recomienda continuar con los estudios sobre el aporte en el cambio del paradigma de un novedoso lenguaje audiovisual y formas narrativas en los programas de cocina de la televisión peruana e internacional. El desarrollo de esta investigación deja constancia del poder de estos elementos en los cambios de los programas de cocina registrados durante los últimos años. Sin embargo, queda como tarea pendiente la exploración y análisis de los espacios dedicados a la cocina en nuevas plataformas digitales.

Futuras investigaciones podrán plantear nuevas interrogantes sobre la producción y consumo de la temática culinaria en televisión y otros medios audiovisuales. Se puede brindar un enfoque multidisciplinario desde las ciencias de la comunicación y las ciencias planteando la pregunta ¿Cuán importante es el *boom* gastronómico para las personas que consumen programas de cocina en la televisión peruana?

Como se indicó desde el inicio de esta investigación, los estudios sobre los programas de cocina en la televisión peruana aún son muy limitados, por lo que se reitera la importancia de continuar con estudios desde el ámbito de las comunicaciones que

profundicen en esta temática. Se recomienda, así mismo, para futuras investigaciones reconocer la totalidad de las características de los programas de cocina a ser analizados para un correcto diseño del instrumento de análisis.

Sobre los programas analizados en esta investigación también se pueden hacer algunas recomendaciones para futuras investigaciones. El programa que destaca por su contenido popular es *La tribuna de Alfredo*, puesto que el discurso enunciado por el conductor, Alfredo González, presenta características que pueden considerarse trasgresoras o subidas de tono, por lo que es recomendable prestar mayor atención a estos, ya que el programa se emite en un horario de protección al menor y podría tener una lectura equivocada por parte de estos. Asimismo, la importancia de la publicidad denominada dentro de las emisiones de los programas de cocina.

Finalmente, como esta investigación deja constancia, los programas de cocina en la televisión peruana son muy dinámicos y variados en el lenguaje audiovisual y formas narrativas que emplean. Se pueden emplear diversos enfoques de estudio, por lo que futuras investigaciones presentarán nuevas interrogantes. Dichas interrogantes y planteamientos deben estar delimitados en su enfoque para conseguir resultados específicos que contribuyan al campo académico y social.



Bibliografía

ADEMA, Pauline

2000 “Vicarious consumption: Food, Television and the ambiguity of modernity”. En Journal of American & comparative cultures, Vol. 23, N° 3. [Vínculo web: <http://www.questia.com/library/journal/1P3-110477489/vicarious-consumption-food-television-and-the-ambiguity>] (Revisado el 24/05/2013)

APEGA

2013 El boom gastronómico peruano al 2013. Lima: APEGA. [Vínculo web <http://apega.pe/contenido/el-boom-gastronomico-peruano-al-2013D302/documentos-de-trabajoS20/publicacionesC5.html>] (Revisado el 11/02/2014)

BAHR, Annechen

2003 “Cooking – As identity work”. National Institute for consumer research. Oslo [Vínculo web: http://www.um.es/ESA/papers/St3_22.pdf] (Revisado el 04/03/2013)

BARDIN, Laurence

1986 Análisis de contenido. AKAL. Madrid

BARRIOS, Leoncio

1999 Industria cultural: de la crisis de la sensibilidad a la seducción massmediática. Caracas: Litterae.

BARROSO, Jaime

1996 Realización de los géneros televisivos. Madrid: Síntesis.

BECERRA, MARTIN y otros

2003 “La concentración de las industrias culturales” [Vínculo web:
<http://www.portalcomunicacion.com/both/opc/argentina2003.pdf>]
(Revisado el 14/05/13)

BLOCK, Bruce

2007 Narrativa visual 2da ed. Barcelona: Omega.

BONI, Federico

2006 Teorías de los medios de comunicación. Barcelona: Bellaterra.

BORDEN, Daniel, Florián DUIJSENS y otros

2009 La historia del cine (trad. Teresa Jarrín). Madrid: Blume.

BORRAS, Jesús

1977 El lenguaje básico del film. Barcelona: Nido.

BUSTAMANTE, Emilio

2012 La radio en el Perú. Lima: Fondo editorial de la Universidad de Lima.

CAIRNS, Kate, José JOHNSTON y BAUMANN, Shyon

2010 “Caring about food: Doing gender in foodie kitchen”. Toronto:
University of Toronto. [Vínculo Web:
<http://gas.sagepub.com/content/24/5/591.full.pdf>] (Revisado el
15/10/12)

CALLEBAUT, Sien

2011 “Entre sistematización y variación: El sufijo diminutivo en España y en
Hispanoamérica”. Gante: Universidad de Gante. [Vínculo Web:
[http://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/786/647/RUG01-
001786647_2012_0001_AC.pdf](http://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/786/647/RUG01-001786647_2012_0001_AC.pdf)] (Revisado el 19/02/16)

CANET, Fernando y Josep PRÓSPER

2009 Narrativa Audiovisual Estrategias y recursos. Madrid. Síntesis

CANO, José Carlos

2010 “La televisión y la tecnología digital” en revista digital La mirada de Télemo, N°4, año 2010. Lima. Departamento de Comunicaciones PUCP.

CASSANO, Giuliana y otros

2010 Introducción a la realización de Ficción. Lima: Departamento de Comunicaciones PUCP.

CASTILLO, José María

2009 Televisión, Realización y Lenguaje Audiovisual. Madrid: Instituto de Radio Televisión Española.

CHERRY, Peter y David de JORGE

2014 Conferencia extraordinaria del Gastrofestival. Una conversación entre el historiador del arte, Peter Cherry y el cocinero, David de Jorge. Madrid: Museo del Prado [Vínculo web: https://www.museodelprado.es/index.php?id=3197&pm_item=1529&no_cache=1&L=0] (Revisado el 10/02/2014)

COLLINS, Kathleen

2009 Watching what we eat: The evolution of television cooking shows. Nueva York: Continuum Pub Group.

CORCORAN, Andrew

2008 The Importance of Masculinity in Food Program. Taking a big bite out of The Food Network. Washington: American University. [Vínculo web: <http://www.american.edu/cas/american-studies/food-media-culture/upload/2008-Corcoran-Taking-a-Big-Bite.pdf>] (Revisado el

12/06/2013)

DANTA, Richard

2009 “TV y capitalización del tiempo de ocio. La programación como medio de producción”. Universidad Católica del Uruguay. Revista Latina de Comunicación Social.

DETTLEFF, James

2010 “La cocina en la televisión: de la educación al entretenimiento cultural”. En La mirada de Télemo. Lima: Departamento de comunicaciones PUCP. [Vínculo web: <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lamiradadetelemo/article/view/3589/3537>] (Revisado el 11/02/2014)

DEUMAL, Víctor

2010 “Animales televisivos: Karlos Arguiñano”. En ¡Vaya tele! [Vínculo web: <http://www.vayatele.com/profesionales/animales-televisivos-karlos-arguinano>] (Revisado el 07/03/2014)

DICKINSON, Roger

Television and food choice. Leicester: University of Leicester. [Vínculo web: http://archive.food.gov.uk/pdf_files/summary5.pdf] (Revisado el 05/08/2013)

FARFÁN, Miguel Ángel

2012 “Los canales de TV peruanos: sus cifras, inversiones y perspectivas”. En diario El Comercio. Lima. [Vínculo web: <http://elcomercio.pe/economia/peru/canales-tv-peruanos-sus-cifras-inversiones-perspectivas-noticia-1451986>] (Revisado el 11/02/2014)

FERNÁNDEZ, Federico y José MARTÍNEZ

1999 Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual. Barcelona: Paidós

Papeles de Comunicación.

FETINI, Alyssa

- 2009 “The Evolution of TV Cooking”. En revista Time. [Vínculo web:
<http://www.time.com/time/arts/article/0,8599,1898153,00.html>]
(Revisado el 15/10/12)

GAMARRA, Luis

- 2009 “La gastronomía peruana: Una economía a gran escala”. En diario El Comercio. [Vínculo web:
<http://elcomercio.pe/economia/negocios/gastronomia-peruana-economia-gran-escala-noticia-344968>] (Revisado el 02/02/2014)

FISKE, John y John Harley

- 2003 Reading televisión. Londres: Routledge.

FLICK, Uwe

- 2004 Introducción a la investigación cualitativa. Madrid: Morata

FUENZALIDA, Valerio

- 2012 “La influencia cultural de la televisión”. En Revista Diálogos de la comunicación N° 17, año: 1987.
[<http://dialogosfelafacs.net/wp-content/uploads/2012/01/17-revista-dialogos-la-influencia-cultural-de-la-television.pdf>] (Revisado el 05/02/2016)

GORDILLO, Inmaculada

- 2009 La hipertelevisión: géneros y formatos. Quito: Intiyan - CIESPAL
2009 Manual de narrativa televisiva. Madrid: Síntesis.

HARTLEY, John

- 2000 Los usos de la televisión. Barcelona: Paidós.

IPSOS

2012 Hábitos y actitudes hacia la televisión 2011. Lima: IPSOS Perú

JAUSET, Jordi

2000 La investigación de audiencias en televisión. Barcelona: Paidós.

KETCHUM, Cheri

2005 “The Essence of Cooking Shows: How The Food Network Constructs Consumer Fantasies”. En Journal of Communication Inquiry. [Vínculo web: <http://jci.sagepub.com/cgi/content/abstract/29/3/217>] (Revisado el 15/10/12)

LOZANO, Jorge, Cristina PEÑA-MARIN y Gonzalo ABRIL

1982 Análisis del Discurso: Hacia una semiótica de la interacción textual. Madrid: Ediciones Cátedra.

MARTIN, Marcel

2002 El lenguaje del cine. Barcelona: Gedisa.

MAS, Lluís

2011 “Estructura del discurso televisivo: Hacia una Teoría de los géneros”. Barcelona. En Cuadernos de Información N° 29 p. 77 – 90 [Vínculo web: <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3795195.pdf>] (Revisado el 18/10/2012)

MANZANO, Vicente

2005 “Introducción al análisis del discurso”. [Vínculo web: <http://www.aloj.us.es/vmanzano/docencia/metodos/discurso.pdf>] (Revisado el 05/02/2016)

MASON, Ann y Marian MEYERS

- 2001 “Living with Martha Stewart: Chosen Domesticity in the experience of fans”. En *Journal of Communication* [Vínculo web: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1460-2466.2001.tb02907.x/abstract>] (Revisado el 10/02/2016)

MATO, Daniel

- 2004 “Todas las industrias son culturales: crítica de la idea de ‘Industrias culturales’ y nuevas posibilidades de investigación”. En revista *Comunicación y Sociedad*. Guadalajara: Departamento de Estudios de la Comunicación Social Universidad de Guadalajara. [Vínculo web: http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/comsoc/pdf/cys8_2007/cys_n8_7.pdf] (Revisado el 16/02/2014)

MARQUES, Pere

- 1995 Introducción al Lenguaje Audiovisual. [Vínculo web: http://perio.unlp.edu.ar/tpm/textos/tpm-lenguaje_audiovisual.pdf] (Revisado el 03/03/2014)

MAYAN, María

- 2001 Una introducción a los métodos cualitativos. Iztapalapa: Universidad Autónoma Metropolitana – Iztapalapa, México. Qual Institute press.

MONTANARI, Massimo

- 2006 La comida como cultura. Barcelona: Paidós. Trea. España

OROZCO, Guillermo y otros

1987 Televisión y producción de significados. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

1997 “Medios, audiencias y mediaciones”. En revista Comunicar n° 8.
[Vínculo web: <http://www.revistacomunicar.com/verpdf.php?numero=8&articulo=08-1997-06>] (Revisado el 09/09/2012)

ORTIZ, Sebastián

2010 “El Boom de la gastronomía en la televisión.” En diario El Comercio.
[Vínculo web: <http://elcomercio.pe/gastronomia/420470/noticia-boom-gastronomia-peruana-televisión>] (Revisado el 15/10/2012)

PAUCAR, Carlos

2011 “Los 80 años de la Dama de la Gastronomía”. En diario La República.
[Vínculo web: <http://www.larepublica.pe/13-10-2011/los-80-anos-de-la-dama-de-la-gastronomia>] (Revisado el 08/03/2014)

PEIRANO, Luis y Abelardo LEÓN

1984 Risa y Cultura en la televisión peruana. Lima: DESCO

PEÑA, Vicente

2001 Narración Audiovisual: Investigaciones. Madrid: Ediciones del Laberinto.

PERU.21

2013 “Israel Laura es ‘Kriollo y Gourmet’”. En diario Peru.21. [Vínculo web: <http://peru21.pe/vida21/israel-laura-kriollo-y-gourmet-2128651>] (Revisado el 09/03/2014)

PESTANO, José

2008 “Tendencias actuales en la estructura de contenidos informativos en la televisión”. En Revista Latina de Comunicación Social. [Vínculo web: http://www.revistalatinacs.org/08/38_795_60_TV/Jose_Pestano_Rodriguez.html] (Revisado el 05/02/2016)

PIÑUEL, José Luis

2002 Epistemología, metodología y técnicas del análisis de contenido. Madrid. Universidad Complutense de Madrid. [Vínculo web: https://www.ucm.es/data/cont/docs/268-2013-07-29-Pinuel_Raigada_AnalisisContenido_2002_EstudiosSociolingüísticaUVigo.pdf] (Revisado el 12/02/2014)

QUARTESAN, Alessandra y otros

2007 Las Industrias Culturales en América Latina y el Caribe: Desafíos y Oportunidades. BID. [Vínculo Web: <http://cid.bcrp.gob.pe/biblio/Papers/BID/Las%20Industrias%20Culturales.pdf>] (Revisado el 01/07/13)

RINCÓN, Omar

2002 Televisión, video y subjetividad. Bogotá: Norma.

2006 Narrativas Mediáticas o cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento. Barcelona: Gedisa.

2011 “Nuevas narrativas televisivas: relajar, entretener, contar, ciudadanizar, experimentar”. En Comunicar, n° 36, v. XVIII, Revista Científica de Educomunicación; páginas 43-50 [Vínculo web: www.revistacomunicar.com/verpdf.php/numero/3626articulo/6-2011-06] (Revisado el 14/10/2012)

THE HUFFINGTON POST

2010 “Food TV Show Pioneers Through the Years”. En The Huffington Post. [Vínculo Web: http://www.huffingtonpost.com/2010/06/15/tv-food-show-hosts-pioneer_n_612524.html#s95705&title=James_Beard_The] (Revisado el 15/10/2012)

TRIVELLI, Carlo

2011 “‘Fusión Gourmet’, un canal solo para la gastronomía peruana”. En diario El Comercio. [Vínculo web: <http://elcomercio.pe/gastronomia/nutricion/fusion-gourmet-canal-solo-gastronomia-peruana-noticia-822322>] (Revisado el 09/03/2014)

VALDERRAMA, Mariano

2010 “Gastronomía, desarrollo e identidad cultural”. En revista La integración. [Vínculo web: http://www.culturande.org/Upload/2010721161434gastronomia_cultural.pdf] (Revisado el 03/03/2014)

Van DIJK, Teun A.

2010 “Discurso, conocimiento, poder y política. Hacia un análisis crítico epistémico del discurso”. En revista de Investigación Lingüística. [Vínculo web: <http://revistas.um.es/rii/article/view/114181>] (Revisado el 05/06/2016)

VERI, Maria y Rita LIBERTI

2013 “Tailgate Warriors: Exploring constructions of masculinity, food and football”. En Journal of sport and social issues 2013 pag. 227 – 244. SAGE. [Vínculo web: <http://jss.sagepub.com/content/37/3/227>] (Revisado el 11/02/2014)

VIVAS, Fernando

2008 En vivo y en directo: Una historia de la televisión peruana. Lima:
Fondo editorial de la Universidad de Lima.

ZUCKERMAN, Catherine

2015 Teresa Ocampo: The “Julia Child of Perú” En The National
Geographic [Vínculo web:
[http://theplate.nationalgeographic.com/2014/06/26/teresa-ocampo-the-
julia-child-of-peru/](http://theplate.nationalgeographic.com/2014/06/26/teresa-ocampo-the-julia-child-of-peru/)] (Revisado el 08/02/2016)

ZÚÑIGA, Mario

2007 “Límites y posibilidades de lo multicultural e intercultural en el
discurso del chef peruano Gastón Acurio”. En revista Construyendo
nuestra interculturalidad. Lima. [Vínculo web:
[http://interculturalidad.org/numero04/docs/0204-
Limites_y_posibilidades_Gaston_Acurio-Zuniga,Mario.pdf](http://interculturalidad.org/numero04/docs/0204-Limites_y_posibilidades_Gaston_Acurio-Zuniga,Mario.pdf)] (Revisado
el 06/05/2013)



Anexos

Índice de anexos

Introducción	205
1. Lista de programas visionados	
2. Lista de imágenes	206
3. Lista de gráficos y tablas	209
4. Matrices análisis de contenido	210
5. Matrices análisis del discurso	232



Introducción

En este anexo de la investigación se presentan datos relevantes para la investigación. En (1.1.) se presenta una lista con los programas visionados de *La tribuna de Alfredo* y *Recuerdos de cocina* para esta investigación, de acuerdo a los criterios establecidos en el capítulo metodológico de la investigación (pp. 57 – 59) En (1.2.) se presenta otra lista con las figuras utilizadas en la investigación. En (1.3.) se presenta una lista de los gráficos y tablas empleados en la investigación. Finalmente, en (1.4.) y en (1.5.), se presentan las tablas de análisis de contenido y análisis del discurso aplicado a dos unidades de observación.

1.1. Lista de programas visionados

1. La tribuna de Alfredo 18 de agosto 2012
(<https://www.youtube.com/watch?v=1cFgJeS5h0E>)
2. La tribuna de Alfredo 29 de setiembre de 2012
(<https://www.youtube.com/watch?v=fY0qI5Tq1L4>)
3. La tribuna de Alfredo 15 de setiembre de 2012
(<https://www.youtube.com/watch?v=8BJ7y1tHJic>)
4. La tribuna de Alfredo 04 de agosto de 2012
(<https://www.youtube.com/watch?v=1cFgJeS5h0E>)
5. La tribuna de Alfredo 07 de diciembre de 2013
(<https://www.youtube.com/watch?v=C6BRaY01joE>)
6. La tribuna de Alfredo 25 de mayo de 2013
(<https://www.youtube.com/watch?v=HgBo6CikGec>)
7. La tribuna de Alfredo 05 de marzo de 2013
(<https://www.youtube.com/watch?v=rMP88xNd7U4&spfreload=10>)
8. La tribuna de Alfredo 11 de agosto de 2012
(<https://www.youtube.com/watch?v=K8YULOCTyaY>)
9. La tribuna de Alfredo 25 de agosto de 2013
(<https://www.youtube.com/watch?v=B7m1Eg3V-wM>)
10. La tribuna de Alfredo 27 de octubre de 2013

(<https://www.youtube.com/watch?v=1cFgJeS5h0E>)

11. Recuerdos de cocina Un día de campo (2013)
12. Recuerdos de cocina Corazones rotos (2013)
13. Recuerdos de cocina Mi primer negocio (2013)

1.2. Lista de imágenes

Figura 1 – Ejemplo de plano general largo en la serie Al fondo hay sitio

Figura 2 – Ejemplo de plano general en la serie Al fondo hay sitio

Figura 3 – Ejemplo de plano entero en la serie Al fondo hay sitio

Figura 4 – Ejemplo de plano americano en la serie Al fondo hay sitio

Figura 5 – Ejemplo de plano medio en la serie Al fondo hay sitio

Figura 6 – Ejemplo de primer plano en la serie Al fondo hay sitio

Figura 7 – Ejemplo de plano detalle en la serie Al fondo hay sitio

Figura 8 – Ejemplo de la regla de tercios y puntos fuertes

Figura 9 – Ejemplo de la regla de tercios en un plano americano de la serie Al fondo hay sitio

Figura 10 – Uso de la cámara fija frontal en el noticiero 90 Segundos

Figura 11 – Uso de la cámara fija frontal en el programa de cocina The french chef

Figura 12 – Vista cenital de la ley de 180°

Figura 13 – Ejemplo del uso de la clave alta en la serie Al fondo hay sitio

Figura 14 – Ejemplo del uso de la clave baja en la serie C.S.I.

Figura 15 – Ejemplo del vestuario de Jana Escudero de Recuerdos de cocina

Figura 16 – Ejemplo del vestuario de Karlos Arguiñano de Karlos Arguiñano en tu cocina

Figura 17 – Ejemplo de locación de Don Pedrito en Entre tú y yo

Figura 18 – Vieja friendo huevos. Óleo sobre lienzo. Diego Velázquez, 1618. Tamaño. 100,5 cm x 119,5 cm

Figura 19 - Plano general de avenidas cerca al restaurante La choza náutica

Figura 20 – Plano general de exterior fachada del restaurante La choza náutica

Figura 21 – Plano Medio en two shot del conductor y entrevistado

Figura 22 – Plano Medio en two shot del conductor y entrevistado

- Figura 23 – Plano detalle de platillo ceviche a la parrilla
- Figura 24 – Plano detalle de platillo de ceviche
- Figura 25 – Careta de presentación del programa
- Figura 26 – Plano detalle de un timbre
- Figura 27 – Plano detalle de un Jalea de mariscos
- Figura 28 – Plano detalle de una Causa escabechada
- Figura 29 – Plano general del cartel publicitario del local La choza náutica
- Figura 30 – Plano medio de uno de los miembros de una agrupación musical en el local
- Figura 31 – Plano medio del conductor y propietario del restaurante en el comedor
- Figura 32 – Plano medio de Alfredo González y el propietario de La choza náutica presentando un plato de ceviche
- Figura 33 – Plano detalle del plato de ceviche
- Figura 34 – Plano medio de Alfredo González y el propietario de La choza náutica degustando el ceviche
- Figura 35 – Plano detalle de la preparación del ceviche
- Figura 36 – Plano medio de Alfredo González y el propietario de La choza náutica degustando el ceviche
- Figura 37 – Plano detalle de la preparación del ceviche
- Figura 38 – Plano medio de Alfredo González y el propietario de La choza náutica
- Figura 39 – Diseño de planta de plano medio
- Figura 40 – Plano general de cartel publicitario del restaurante La choza náutica (Posición inicial)
- Figura 41 – Plano general de cartel publicitario del restaurante La choza náutica (Posición final)
- Figura 42 – Plano medio de Alfredo González y el propietario de La choza náutica
- Figura 43 – Plano detalle de un plato de ceviche
- Figura 44 – Plano americano de Jana Escudero en una cocina exterior
- Figura 45 – Plano americano de Jana Escudero en una cocina exterior
- Figura 46 – Plano medio de Jana Escudero en una cocina exterior
- Figura 47 – Plano medio de Jana Escudero cerniendo harina en la cocina
- Figura 48 – Primer plano de Jana Escudero
- Figura 49 – Plano detalle de un deposito tipo ramekin con un *Soufflé de chocolate*

- Figura 50 – Plano detalle de un LP de la película Flashdance
- Figura 51 – Plano detalle de un LP girando
- Figura 52 – Plano detalle de una carta de amor
- Figura 53 – Plano detalle de un teléfono rojo
- Figura 54 – Primer plano de Jana Escudero
- Figura 55 – Plano detalle de una barra de chocolates
- Figura 56 – Primer plano de Jana Escudero
- Figura 57 – Plano americano de Jana Escudero en la cocina exterior
- Figura 58 – Plano detalle de utensilio de cocina
- Figura 59 – Plano detalle y pantalla partida
- Figura 60 – Primer plano de Jana Escudero
- Figura 61 – Plano americano de Jana Escudero en la cocina exterior (Posición A)
- Figura 62 – Plano americano de Jana Escudero en la cocina exterior (Posición B)
- Figura 63 – Plano americano de Jana Escudero en la cocina
- Figura 64 – Diseño de planta de plano general
- Figura 65 – Plano detalle de la cocinera introduciendo depósitos en el horno
- Figura 66 – Diseño de planta del plano detalle
- Figura 67 – Plano americano de Jana Escudero en la cocina exterior
- Figura 68 – Plano medio de conductora en cocina interior
- Figura 69 – Vestuario 1 en interior del programa Recuerdos de cocina – Corazones rotos
- Figura 70 – Vestuario 2 en exterior del programa Recuerdos de cocina – Corazones rotos
- Figura 71 – Uso de elementos decorativos en el programa Recuerdos de cocina – Corazones Rotos
- Figura 72 – Plano detalle de chocolates y sonido de batidora
- Figura 73 – Plano detalle de agua hirviendo y sonido de ebullición de agua

1.2. Lista de gráficos y tablas

Gráfico 1 El género gastronómico y sus subgéneros

Tabla 1 Tipos de punta de vista narrador (Lozano 1982: 133)

Tabla 2 Ficha técnica del programa *La tribuna de Alfredo*

Tabla 3 Ficha técnica del programa *Recuerdos de cocina*

Tabla 4 Diseño del instrumento para el análisis de contenido

Tabla 5 Ejemplo estructura narrativa lineal de un programa de cocina tradicional

Tabla 6 Diseño del instrumento para el análisis del discurso

Tabla 7 Estructura del bloque La choza náutica de *La tribuna de Alfredo*

Tabla 8 Estructura del primer bloque de la emisión Corazones Rotos de *Recuerdos de cocina*



1.3. Matrices de análisis de contenido

A. La tribuna de Alfredo – La choza náutica

Secuencia 1	(Música: Cali Pachanguero – Niche) Primer plano de un timbre Plano detalle de un platillo de chicharrón (Gira sobre su eje) Plano detalle de la preparación de una Causa de cangrejo (ángulo picado-cámara en mano) Plano general de anuncio del local (va cerrando) Plano medio de uno de los integrantes de la orquesta
Secuencia 2	Plano medio en two shot (el ceviche aparece en la mesa) Plano general de anuncio del local (va cerrando) Plano medio en two shot del conductor y propietario del restaurante Plano detalle de platillo girando Plano medio en two shot del conductor y propietario del restaurante Plano detalle cenital/picado ceviche-póker de ases Plano medio en two shot del conductor y propietario del restaurante Plano detalle cenital/picado preparación ceviche póker de ases – cámara en mano Plano medio en two shot (recompone el plano) Plano detalle de preparación Plano medio en two shot del conductor y propietario del restaurante Plano detalle de preparación (mano-preparación) Plano medio en two shot (abre ligeramente el plano) Plano detalle platillo (gira) Plano medio en two shot del conductor y propietario del restaurante
Secuencia 3	Plano general calle/autos exterior Plano americano de la orquesta Plano genera fachada – tilt hacia el anuncio del local (sobre expuesto)
Secuencia 4	Plano medio en two shot abre tilt del conductor y propietario del restaurante Plano detalle de preparación en bowl Plano medio en two shot del conductor y propietario del restaurante Plano detalle de preparación – jumpcut en edición Plano medio en two shot del conductor y propietario del restaurante Plano detalle de preparación Plano medio en two shot del conductor y propietario del restaurante Plano detalle de preparación Plano medio en two shot del conductor y propietario del restaurante Plano detalle de preparación Plano medio en two shot del conductor y propietario del restaurante Plano detalle picado Plano medio en two shot del conductor y propietario del restaurante Plano detalle de preparación Plano medio en two shot del conductor y propietario del restaurante Plano detalle picado (ritmo interno) Plano medio en two shot del conductor y propietario del restaurante Plano medio de preparación en cocina overshoulder del cocinero *Plano medio en two shot de chicha morada – inversión horizontal del plano y vuelve a su posición original
Secuencia 5	Plano general avenida Plano general del comedor con un paneo Plano general fachada tilt down
Secuencia 6	Plano medio en two shot del conductor y propietario del restaurante Plano detalle de preparación Plano medio en two shot picado ligeramente movimiento Plano detalle del tiradito en ángulo picado – gira sobre su eje Plano medio frontal en two shot del conductor y propietario del restaurante Plano detalle cámara en mano Plano medio en two shot del conductor y propietario del restaurante Plano detalle de la preparación Plano medio en two shot del conductor y propietario del restaurante Plano detalle de la preparación

	<p>Plano medio en two shot del conductor y propietario del restaurante Plano detalle de la preparación Plano medio en two shot del conductor y propietario del restaurante Plano detalle (ritmo interno pausado) Plano medio en two shot del conductor y propietario del restaurante Plano detalle de platillo Plano medio en two shot (inicia cerrado en Alfredo, luego abre) invertido</p>
Secuencia 7	<p>(Música: Eddy Herrera – Ajena) Plano detalle de preparación Primer plano tecladista de orquesta Plano general comedor</p>
Secuencia 8	<p>Plano medio en two shot del conductor y propietario del restaurante Plano general fachada del local tilt up Plano medio en two shot (invertido horizontal) del conductor y propietario del restaurante Plano detalle preparación causa ángulo picado Plano medio en two shot (cierra y abre- parece un error) del conductor y propietario del restaurante Plano detalle preparación causa (jumpcuts con los pasos de la preparación) Plano medio en two shot tilt down hacia el platillo en la mesa Plano detalle platillo picado gira sobre su eje Plano medio en two shot del conductor y propietario del restaurante Plano detalle de la preparación en ángulo picado Plano medio en two shot del conductor y propietario del restaurante Plano detalle de la preparación en ángulo picado Plano detalle del platillo en la mesa de los comensales Plano detalle de la causa girando sobre su eje Plano medio en two shot (se invertido horizontalmente y cierra ligeramente) Plano detalle de la preparación en ángulo picado – jumpcuts pasos de la preparación Plano detalle de la causa girando sobre su eje en ángulo picado</p>
Secuencia 9	<p>Plano general de la fachada paneo Plano detalle de chicharrón Plano integrantes orquesta</p>
Secuencia 10	<p>Plano medio en two shot del conductor y propietario del restaurante Plano detalle de preparación causa Plano medio en two shot del conductor y propietario del restaurante Plano detalle de preparación de causa cámara en mano Plano medio en two shot invertido horizontalmente y regresa a su posición original Plano detalle de causa girando sobre su eje Plano medio en two shot recompone se dirige hacia la papa en un solo plano – jumpcut a la papa sin cascara Plano detalle de causa girando sobre su eje cerrando en el contenido Plano medio en two shot (invertido horizontalmente, vuelve a su posición horizontal)</p>
Secuencia 11	<p>(Música: Tony Rosado – Te eché al olvido) Plano general avenida Plano detalle pizarra local Plano integrante orquesta Plano detalle preparación ceviche a la parrilla</p>
Secuencia 12	<p>Plano medio en two shot del conductor y propietario del restaurante Plano detalle preparación piqueo caliente Plano medio en two shot del conductor y propietario del restaurante Plano detalle de preparación piqueo caliente Plano medio en two shot del conductor y propietario del restaurante Plano detalle de preparación en ángulo picado Primer plano (inicia con Alfredo probando la empanada) Plano detalle de preparación en ángulo picado (movimiento de cámara en mano)</p>
Secuencia 13	<p>Plano medio en two shot (invierte en horizontal) del conductor y propietario del restaurante Plano detalle de preparación de piqueo caliente cámara en mano Plano medio en two shot del conductor y propietario del restaurante Plano detalle de preparación en ángulo picado y cámara en mano Plano medio two shot (jumpcut a detalle de empanada sumergida en salsa) Plano detalle de preparación en ángulo picado Plano medio en two shot del conductor y propietario del restaurante Plano detalle de preparación Plano medio en two shot (invertido horizontalmente) del conductor y propietario del restaurante Plano detalle al platillo de piqueo caliente (abre a un plano medio)</p>

Secuencia 14	(Música: Fiesta criolla – Callejón de un solo caño) Plano general anuncio restaurante tilt down Plano medio de orquesta con Alfredo y propietario Plano general avenida
Secuencia 15	Plano medio en two shot del conductor y propietario del restaurante Plano general fachada paneo Plano medio en two shot del conductor y propietario del restaurante Plano detalle de parihuela gira sobre su propio eje Plano medio en two shot del conductor y propietario del restaurante Plano detalle de preparación de parihuela cámara en mano ángulo ligeramente picado Plano medio en two shot del conductor y propietario del restaurante Plano detalle de parihuela gira sobre su eje Plano medio en two shot del conductor y propietario del restaurante
Secuencia 16	(Música: Niche – Cali pachanguero) Plano general fachada restaurante paneo Plano medio integrantes orquesta Plano detalle de arroz con pollo gira sobre su eje
Secuencia 17	Plano medio en two shot del conductor y propietario del restaurante Plano detalle de preparación de parihuela Plano medio en two shot (invertido) del conductor y propietario del restaurante Plano detalle de parihuela gira sobre su eje Primer plano de Alfredo tilt down Plano medio en two shot del conductor y propietario del restaurante Plano detalle de parihuela gira sobre su eje en ángulo cenital
Secuencia 18	Plano medio en two shot del conductor y propietario del restaurante Plano detalle de parihuela gira sobre eje ángulo casi normal Plano medio en two shot (invertido) del conductor y propietario del restaurante Plano detalle de parihuela (mas cerrado que otros) ángulo normal Plano medio en two shot del conductor y propietario del restaurante
Secuencia 19	Plano general avenida Plano detalle preparación de ceviche póker de ases Plano general anuncio restaurants zoom out
Secuencia 20	Plano medio en two shot del conductor y propietario del restaurante Plano detalle de parrilla marina gira sobre su eje Plano medio en two shot del conductor y propietario del restaurante Plano detalle de la preparación en la parrilla Plano medio en two shot (cierra hacia el platillo) del conductor y propietario del restaurante Plano detalle de la preparación de la parrilla ángulo picado Plano medio en two shot (no se encuentra centrado) del conductor y propietario del restaurante Plano detalle de parrilla a la marina – gira sobre su propio eje Plano medio en two shot – jumpcut del conductor y propietario del restaurante
Secuencia 21	(Música – Salsa instrumental) Plano general calle Plano detalle pizarra con las especialidades del restaurante Plano detalle de ceviche de póker de ases
Secuencia 22	Plano medio en two shot del conductor y propietario del restaurante Plano detalle de preparación de parrilla marina en ángulo picado Plano medio en two shot del conductor y propietario del restaurante Plano detalle de la preparación de la parrilla marina Plano medio en two shot del conductor y propietario del restaurante Plano detalle de la preparación de la parrilla marina Plano medio en two shot (se invierte) Plano detalle de parrilla marina gira sobre su eje Plano medio en two shot del conductor y propietario del restaurante Plano detalle de preparación Plano medio two shot del conductor y propietario del restaurante Plano detalle de parrilla marina gira sobre eje Plano detalle de la preparación de la parrilla marina Plano medio en two shot del conductor y propietario del restaurante
Secuencia 23	(Música: Eddy Herrera – Pégame tu vicio) Primer plano de integrante de la orquesta Plano general del comedor del restaurante paneo Plano medio de cocinero
Secuencia 24	Plano medio en two shot del conductor y propietario del restaurante Plano general zoom out de anuncio de restaurante Plano medio en two shot (invertido) del conductor y propietario del restaurante

	<p>Plano detalle de preparación de tacu tacu a la oriental Plano medio en two shot del conductor y propietario del restaurante Plano detalle de la preparación de tacu tacu oriental (ruidos en el micrófono) Plano medio en two shot Plano detalle de la preparación en ángulo picado Plano detalle de la preparación en ángulo picado Plano medio en two shot (invertido horizontalmente) Plano detalle cocinero cámara en mano hacia la sartén Plano medio en two shot del conductor y propietario del restaurante Plano detalle de la preparación de tacu tacu Plano medio en two shot del conductor y propietario del restaurante</p>
Secuencia 25	<p>Plano general fachada del restaurante paneo lateral Plano medio con zoom out de pizarra con especialidades Plano medio de bar tender Plano detalle de causa escabechada gira sobre su eje</p>
Secuencia 26	<p>Plano medio en two shot del conductor y propietario del restaurante Plano detalle de arroz con pato gira sobre su eje Plano medio en two shot del conductor y propietario del restaurante Plano detalle preparación de arroz con pato en ángulo picado Plano medio en two shot (invertido horizontalmente) Plano americano de cocinero Plano medio en two shot del conductor y propietario del restaurante Plano detalle de arroz con pato girando sobre su eje Plano medio en two shot del conductor y propietario del restaurante Plano detalle de arroz con pato girando sobre su eje Plano medio en two shot (invertido horizontalmente) del conductor y propietario del restaurante Plano detalle preparación de arroz con pato Plano medio en two shot (ligeramente cerrado en Alfredo González)</p>
Secuencia 27	<p>(Música: Tony Rosado – Te eché al olvido) Plano general avenida Primer plano integrante orquesta Plano americano de cocinero Plano detalle de parihuela girando sobre su propio eje Plano general fachada del restaurante tilt up</p>
Secuencia 28	<p>Plano medio en two shot del conductor y propietario del restaurante Plano detalle de preparación de chita Poseidón Plano medio en two shot del conductor y propietario del restaurante Plano detalle de chita Poseidón girando sobre su propio eje Plano medio en two shot del conductor y propietario del restaurante cierra en el platillo Plano detalle de preparación de chita Poseidón Plano medio en two shot del conductor y propietario del restaurante Plano medio de cocinero Plano detalle de chita Poseidón en la mesa termina en two shot Plano detalle de chita Poseidón gira sobre su eje Plano medio en two shot (invertido horizontalmente) del conductor y propietario del restaurante Plano detalle de preparación de chita Poseidón Plano medio en two shot (jumpcut) del conductor y propietario del restaurante</p>
Secuencia 29	<p>(Música: Fiesta criolla – Callejón de un solo caño) Plano general fachada del restaurante paneo lateral Primer plano tecladista de la orquesta Plano detalle preparación de causa escabechada Plano medio en two shot del conductor y propietario del restaurante Plano detalle de preparación de jalea Poseidón Plano medio en two shot del conductor y propietario del restaurante (invertido horizontalmente) Plano detalle de chita Poseidón gira sobre su propio eje Plano medio en two shot del conductor y propietario del restaurante Plano medio en two shot invertido (ligeramente más abierto que el plano anterior) Plano medio en two shot del conductor y propietario del restaurante Plano detalle de la preparación Plano detalle de chita Poseidón gira sobre su eje Plano medio en two shot (invertido en horizontalmente) del conductor y propietario del restaurante</p>

Secuencia 30	Plano general anuncio local (zoom in) Plano medio en two shot (invertido horizontalmente) del conductor y propietario del restaurante Plano detalle de ceviche póker de ases gira sobre su eje Plano detalle de preparación de parihuela Plano detalle del tiradito girando sobre su eje
Secuencia 31	Plano medio de Alfredo promocionando su guía gastronómica



Tabla de análisis de contenido

	Análisis del Lenguaje Audiovisual de La tribuna de Alfredo
	Bloque 2 programa emitido en setiembre de 2012 Restaurante La choza náutica
Montaje Ritmo interno Ritmo externo Elipsis Tipo de montaje Narrativo Ideológico	<p>El ritmo interno del bloque es pausado → los elementos del encuadre no presentan mucho dinamismo → Al ser una entrevista la que predomina el contenido del bloque → El ritmo interno es dinámico cuando se presentan los platillos o cuando se muestran secuencias en las que el conductor se encuentra en exteriores</p> <p>El ritmo externo del bloque es pausado → El montaje no presenta muchos cortes → Al ser una entrevista se respeta el contenido de la misma alternando el montaje con imágenes de la preparación de los platillos expuestos</p> <p>Hay un uso recurrente de elipsis entre los platillos expuestos en el bloque. → La elipsis se muestra con secuencias en exteriores del conductor cerca al restaurante</p> <p>El tipo de montaje es narrativo, ya que se muestra en un orden lógico la entrevista que realiza el conductor al propietario del restaurante mientras se exponen los platillos a lo largo del bloque. Así mismo, también se hace uso del montaje paralelo, ya que mientras se desarrolla la entrevista se muestra el espacio de la cocina para mostrar la preparación de los platillos</p> <p>Los recursos de post-producción que utilizados se manifiestan en invertir horizontalmente los planos, cambiando de posición a los personajes del encuadre.</p>
Planos y composición de encuadres P. Detalle P. Plano P. Medio P. General	<p>Plano medio → Para la parte de las entrevistas → El two shot es el modo de encuadre de la composición en la que se registra la conversación entre Alfredo González y el propietario del restaurante</p> <p>Primer plano → Se utiliza con frecuencia para presentar los platillos y procesos de preparación de estos. → Se busca resaltar las texturas de los platillos expuestos en la conversación.</p> <p>Plano detalle → Al igual que el primer plano, se utiliza para resaltar las texturas de los ingredientes del platillo</p> <p>Plano general → Se utiliza para contextualizar al conductor del programa en secuencias entre platillos. → Así mismo este plano se utiliza de forma recurrente para mostrar la fachada del local que visita.</p> <p>La composición en el plano medio es de two shot → Al tener dos elementos en el encuadre y solo una posición de cámara, la opción lógica es cubrir la conversación con un plano que registre a los dos personajes en un solo plano. Ambos elementos de la composición presentan el mismo volumen, por lo que el peso visual se distribuye correctamente.</p>
Movimientos y posición de cámara Cámara Fija En movimiento Vertical Horizontal Compuesto Zoom	<p>Se alterna la cámara fija y la cámara en movimiento → Sin embargo, la cámara fija predomina en el desarrollo de las entrevistas (Plano medio en two shot). La cámara se ubica frente a la mesa donde se realiza la entrevista. → También hay secuencias importantes de cámara en mano → Se utiliza la cámara en mano para mostrar los platillos en la cocina mientras son preparados. Asimismo, también se utiliza la cámara en mano para mostrar la presentación final del platillo y hacer los planos detalle.</p> <p>Las posiciones de cámara son limitadas, ya que se trabaja solo con un equipo.</p> <p>Al ser cámara en mano, por momentos en el bloque la cámara presenta cierta inestabilidad en los encuadres. Estos movimientos le quitan limpieza al trabajo audiovisual. Sin embargo, es más cercano a productos audiovisuales como documentales o reportajes.</p> <p>Hay uso del movimiento simulado a través del zoom de la cámara. Esto se registra en planos de la fachada del local.</p>
Sonido Voz Música Efectos sonoros Silencio	<p>Voz → Es el principal elemento de información en el programa → Hay dos fuentes sonoras de donde proviene: conductor y entrevistado. → Al ser la entrevista la principal fuente de información para la narración en el bloque se asume su importancia.</p> <p>Música → Se encuentra a lo largo del bloque → Siempre en un plano sonoro secundario → Solo asume un rol protagónico en las secuencias de elipsis. → Es del género tropical/Salsa → Parece estar en sincronía con la orquesta que toca en el local.</p> <p>Efectos Sonoros → No se presentan estos elementos en el bloque analizado</p> <p>Silencio → No se presentan estos elementos en el bloque analizado</p>
Iluminación Clave Alta o Baja Contraste	<p>Clave alta → La iluminación es del tipo naturalista en los espacios registrados: Comedor, cocina y exteriores</p> <p>Bajo contraste → Al ser la iluminación de tipo natural los elementos presentados en los</p>

Temperatura de color	<p>encuadres muestran pocas sombras</p> <p>Temperatura de color→ entre cálida y fría (al parecer de fuente natural)</p>
<p>Dirección de Arte</p> <p>Utilería</p> <p>Vestuario</p> <p>Locación</p>	<p>Utilería → Al ser los programas registrados en el restaurante no hay utilería colocada. Solo se muestran los elementos de los espacios. En el espacio del comedor se muestran mesas con manteles. Los platos son presentados en la vajilla del restaurante. En la cocina se muestra también la parrilla en la que se preparan los anticuchos</p> <p>Vestuario → El conductor se encuentra con una camisa manga corta de uso regular, un pantalón jean y unas zapatillas. El propietario del restaurante La choza náutica usa dos chaquetas de cocinero. El personal del restaurante que aparece en el bloque está correctamente uniformado. Ninguna de las personas que aparece en el bloque del restaurante La choza náutica cambia de vestuario</p> <p>Locación → La locación es el local del restaurante La choza náutica. Asimismo, también se utilizan diversos espacios: la intersección de las avenidas donde se encuentra el local, calles aledañas y la fachada del restaurante.</p>



B. La tribuna de Alfredo – La fogata

Secuencia 1	(Música: Instrumental 1: predominan las guitarras) Plano detalle de caja delivery con nombre del local Plano detalle de pollos a la brasa girando Plano general de avenida Plano medio del conductor en la calle Plano medio de empleado del restaurante Plano detalle del pollo a la brasa Plano general del conductor rodeado por escolares
Secuencia 2	Plano medio en two shot en el comedor Plano general avenida en paneo Plano general fachada – Movimiento en Tilt down Plano medio en two shot Plano detalle banner del restaurante nombre del local Plano detalle de pollos a la brasa girando Plano medio del conductor olfateando unas brochetas Plano medio en two shot Plano detalle de anticuchos Plano detalle de preparación de un plato de chaufa Plano medio en two shot Plano medio de cocinero – movimiento de cámara en mano Plano detalle de preparación de tallarines a la huancaína Plano detalle de preparación de anticuchos
Secuencia 3	Plano general de fachada ingresan conductor y propietario Plano medio en two shot Plano detalle de cartel en la calle con nombre de las avenidas Plano general avenida aparece el conductor caminando Plano medio de conductor en la calle Plano detalle de carteles con nombre de las avenidas Plano general de la fachada del restaurante movimiento en Tilt down
Secuencia 4	Plano medio en two shot Plano detalle de preparación de pollo a la brasa Plano medio de cocinero Plano detalle de preparación de anticuchos Plano medio en two shot Plano detalle de insumos – movimiento de cámara en mano, travelling lateral Plano medio en two shot Plano detalle de preparación de anticuchos Plano detalle de anticuchos girados sobre su eje – ángulo casi normal Plano medio en two shot Plano detalle de preparación de anticuchos Plano medio en two shot Plano detalle de preparación de anticuchos Plano detalle anticuchos en la mesa – sube y culmina en un plano medio en two shot Plano detalle de anticuchos girando Plano detalle de Alfredo – termina en un plano medio en two shot
Secuencia 5	Plano general exterior de conductor Plano medio de conductor y niños Plano medio de conductor en un parque
Secuencia 6	(Música: Instrumental 2: del tipo tropical) Plano medio en two shot Plano detalle de preparación de Nuggets Plano medio en two shot Plano medio de preparación de Nuggets Plano medio en two shot Plano detalle de Nuggets girando sobre su eje Plano medio que va cerrando en el platillo de Nuggets Movimiento de cámara en Tilt up hacia Alfredo González
Secuencia 7	Plano detalle de pechuga a la campesina girando sobre su eje Plano medio en two shot Plano detalle de preparación de pechuga a la campesina jumpcut con crossfade Plano detalle de pechuga a la campesina movimiento en Tilt down

	<p>Plano detalle de pechuga a la campesina preparada Plano detalle de pechuga a la campesina siendo degustada movimiento de cámara en zoom in Plano detalle de pechuga a la campesina girando sobre su eje Primer plano de Alfredo González termina en un plano medio en two shot Plano detalle de preparación de pechuga a la campesina Plano detalle del propietario movimiento de cámara en Tilt up</p>
Secuencia 8	<p>Plano medio preparación Chuleta corte mariposa Plano detalle Chuleta corte mariposa en mesa Plano medio en two shot – movimiento de cámara en zoom in en Alfredo Plano detalle preparación de Chuleta Plano detalle Chuleta girando sobre su eje Plano detalle Chuleta en mesa</p>
Secuencia 9	<p>Plano americano de fachada con conductor y propietario Plano general de la fachada movimiento de cámara en Tilt down y zoom in (movimiento compuesto) Plano detalle letreros de dirección calles</p>
Secuencia 10	<p>Plano medio de los dos individuos en two shot Foto fija en movimiento Ken Burns restaurante 1 Plano medio en two shot Foto fija en movimiento Ken Burns restaurante 2 Plano medio en two shot</p>
Secuencia 11	<p>Plano detalle preparación de pechuga de pollo a la parrilla Plano medio en two shot movimiento de cámara en zoom out Plano detalle de preparación de pechuga de pollo al orégano Plano medio en two shot Plano detalle de pechuga al orégano siendo preparado – Movimiento de cámara en mano Primer plano de Alfredo sirviendo porción del platillo a Johnny Plano detalle de pechuga al orégano girando sobre su eje Plano detalle de platillo movimiento en Tilt up a propietario Primer plano a Alfredo movimiento de Tilt down al platillo</p>
Secuencia 12	<p>(Música: Instrumental 3: del tipo tropical) Plano medio de conductor en exterior ángulo contrapicado Plano americano de conductor en exterior Plano medio de conductor sirviendo salsa Plano americano con un transeúnte</p>
Secuencia 13	<p>Plano medio en two shot Plano detalle letreros de dirección calles Plano medio en two shot Plano general conductor caminando en parque zonal Sinchi Roca Plano medio en two shot</p>
Secuencia 14	<p>Plano detalle de preparación de chaufa Plano medio de cocinero en preparación Plano detalle de chafa girando sobre su propio eje Plano medio en two shot Plano detalle de fogón Plano medio de cocinero en preparación Plano medio en two shot cerrando hacia el platillo Plano detalle de lomo saltado girando sobre su eje Plano detalle de lomo saltado en la mesa – movimiento de cámara en zoom in (crossfade) Plano detalle de preparación de lomo saltado Plano detalle de preparación de lomo saltado Plano detalle de lomo saltado en la mesa – movimiento de cámara en zoom in Plano detalle de chaufa preparación movimiento de cámara en zoom in y movimiento de cámara en mano Plano medio en two shot – movimiento de cámara en paneo lateral Plano detalle de chafa girando sobre su eje Plano medio en two shot Plano detalle de preparación de chaufa Plano medio en two shot movimiento de cámara en zoom in a chaufa Plano medio de cocinero – movimiento de cámara en mano se acerca a la olla donde se prepara un plato de chaufa Plano detalle de chaufa en la mesa Plano detalle en ángulo picado del chafa siendo preparado Plano detalle de chafa girando sobre su propio eje</p>

	Plano medio en two shot
Secuencia 15	Plano medio de Alfredo en exterior Plano medio de Alfredo en exterior
Secuencia 16	Plano medio en two shot Plano detalle de preparación de tallarín saltado Plano detalle de tallarín en la mesa Plano detalle de preparación de tallarín saltado Plano detalle de tallarín saltado – movimiento de la cámara acompaña al platillo de tallarín Plano detalle de tallarín saltado girando sobre su eje Primer plano de propietario del restaurante movimiento de cámara en zoom in Plano detalle de preparación del tallarín saltado Plano detalle de preparación del tallarín saltado Plano detalle de tallarín saltado girando sobre su propio eje Primer plano de conductor
Secuencia 17	Plano general de área de juegos Plano general de área de juegos tita down Plano medio en two shot Plano detalle de cartel con capacidad para niños Plano general de área de juegos Plano medio en two shot Plano detalle de pizarra con especialidades del restaurante
Secuencia 18	Plano general de fachada movimiento de cámara en zoom out Plano medio en two shot Plano detalle de preparación de tallarín huancaína Plano detalle de conductor degustando tallarín huancaína Plano detalle de tallarín a la huancaína girando sobre su propio eje
Secuencia 19	(Música: Instrumental 4; predomina la guitarra) Plano detalle de una moto para delivery (crossfade y se acelera el plano) Plano medio de conductor de moto para delivery termina en un plano general de la fachada Plano medio en two shot Plano detalle de parrilla girando sobre su propio eje Plano medio de cocinero en preparación de parrilla – cámara en mano Plano medio en two shot movimiento de cámara en ligero zoom in Plano medio de conductor en horno de pollos Plano detalle de parrilla en la mesa Plano detalle de preparación de parrilla Plano detalle de parrilla – movimiento de cámara en mano Plano detalle de ensalada girando sobre su eje Plano detalle de ensalada movimiento de cámara en paneo y zoom in en la mesa Plano detalle de parrilla en la mesa zoom out movimiento de cámara en mano – termina en two shot Plano detalle de preparación de parrilla Plano medio en two shot Plano detalle de parrilla girando sobre su eje Plano medio en two shot movimiento de cámara en zoom in en Alfredo González Plano detalle preparación de sándwich de chorizo Plano detalle de parrilla girando sobre su eje Plano busto de conductor
Secuencia 20	Plano detalle de motos delivery – movimiento de cámara en mano Plano detalle de cartel Plano americano de cocinero
Secuencia 21	Plano medio en two shot Plano medio del conductor cerca al horno de pollos a la brasa Plano detalle de pollos a la brasa girando en horno Plano medio en two shot
Secuencia 22	Plano detalle de motos para delivery – movimiento de cámara en mano Plano medio en two shot Plano detalle de pollos a la brasa girando en horno Plano detalle de pollo a la brasa girando sobre su propio eje Plano detalle de pollo en la mesa movimiento de cámara en zoom in Primer plano de conductor degustando piel de pollo a la brasa Plano medio de conductor con pollo a la brasa Plano detalla de pollo a la brasa siendo cortado Plano medio en two shot Plano medio de pollos a la brasa girando en horno

	<p>(crossfade) Plano medio de pollo a la brasa girando en horno Plano detalle de pollo a la brasa girando sobre su propio eje Plano detalle de conductor – tilt down hacia pollo a la brasa Plano detalle de pierna de pollo a la brasa movimiento de cámara en zoom out a conductor</p>
Secuencia 23	<p>Plano detalle preparación de ensalada – ángulo picado Plano medio de preparación de ensalada – ángulo contrapicado de conductor añadiendo vinagreta Plano medio en contrapicado de conductor comiendo pollo a la brasa Plano medio en two shot movimiento de cámara en zoom out Plano detalle preparación de pollo a la brasa Plano medio en two shot Plano detalle preparación de pollo a la brasa para delivery Plano detalle de caja para delivery Plano detalle de caja para delivery con cocinero en plano americano (crossfade) Plano detalle de caja para delivery Plano detalle de caja para delivery mostrando el numero para delivery movimiento de cámara en zoom out Plano detalle de caja delivery movimiento de cámara en mano preparación de pollo a la brasa Plano americano de mesera colocando pollo para llevar movimiento de cámara en zoom out y paneo Primer plano de conductor Plano detalle de pollo a la brasa girando sobre su eje Plano medio en two shot Plano medio en two shot exterior contrapicado Plano detalle de letrero – cámara en mano Plano general fachada movimiento de cámara en zoom out Plano medio en two shot</p>
Secuencia 24	<p>Plano medio de conductor exterior Plano medio de conductor en exterior</p>
Secuencia 25	<p>Plano detalle de moto para delivery Plano detalle de pollos a la brasa girando en horno Plano medio en two shot Plano medio de conductor cerca al horno Plano medio de conductor probando pollo cerca al horno Plano detalle de letrero cámara en mano</p>
Secuencia 26	<p>Plano medio en two shot Plano medio de cocinero – Movimiento de cámara en mano Plano detalle Sazonador "Panquita" Plano medio preparación en parrilla Plano detalle de preparación con sazónador "Panquita" - cámara en mano Plano medio de conductor movimiento de cámara en zoom out – termina en two shot Plano detalle de sazónador "Panquita" - cámara en mano - termina en cocinero Plano medio en two shot Plano detalle sobre "Panquita" Plano detalle de conductor con sobre de "Panquita" Plano detalle de platillos con "Panquita" - movimiento lateral de cámara en mano</p>
Secuencia 27	<p>Plano medio de conductores en la mesa rodeados de personal Plano detalle de postre helado Plano medio de conductores en la mesa rodeados de personal Plano medio de cocinero preparando parrilla Plano medio de cocinero en el fogón cámara en mano Plano medio de conductores en la mesa rodeados de personal Plano detalle de copas de postres girando Plano detalle de postres en la mesa Plano detalle de depósitos de helado – ángulo picado Plano detalle de depósitos de helado. Ángulo picado (opuesto) Plano detalle de copas de postres girando Plano medio de conductores en la mesa rodeados de personal</p>
Secuencia 28	<p>Plano medio de conductor en exterior Primer plano de conductor en cocina Plano general de conductor rodeado de alumnos Plano medio de conductores en la mesa rodeados de personal Plano medio de conductor en exterior Plano medio de conductor en restaurante – contrapicado Plano medio de conductores en la mesa rodeados de personal Plano detalle de copa de helado</p>

	<p>Plano medio a la copa de helado movimiento de cámara en zoom in</p> <p>Plano detalle de copas de helado girando</p> <p>Plano medio a la copa de helado movimiento de cámara en zoom in</p> <p>Plano detalle de depósitos de helado. Ángulo picado (opuesto)</p> <p>Plano detalle de copas de helado girando</p> <p>Plano medio de conductores en la mesa rodeados de personal</p> <p>Plano americano de conductor en exterior rodeado de niños</p> <p>Plano detalle de caja delivery movimiento de cámara en mano preparación de pollo a la brasa</p> <p>Plano detalle de pollo a la brasa girando sobre su eje</p> <p>Plano medio de conductores en la mesa rodeados de personal</p>
--	--



Tabla de análisis de contenido

	Análisis del Lenguaje Audiovisual de La tribuna de Alfredo
	Bloque 2 programa emitido en diciembre de 2013 Restaurante <i>La fogata</i>
Montaje Ritmo interno Ritmo externo Elipsis Tipo de montaje Narrativo Ideológico	<p>El ritmo interno del bloque es pausado → los elementos del encuadre no presentan dinamismo → Al ser una entrevista la que predomina el contenido del bloque → El ritmo interno es dinámico cuando se presentan los platillos o cuando se muestran secuencias en las que el conductor se encuentra en exteriores</p> <p>El ritmo externo del bloque es muy dinámico → El montaje presenta muchos cortes → Al ser una entrevista se respeta el contenido de la misma alternando el montaje con imágenes de la preparación de los platillos expuestos</p> <p>Hay un uso recurrente de elipsis entre los 10 platillos expuestos en el bloque. → La elipsis se muestra con secuencias en exteriores del conductor cerca al restaurante</p> <p>El tipo de montaje es narrativo, ya que se muestra en un orden lógico la entrevista que realiza el conductor al propietario del restaurante mientras se exponen los platillos a lo largo del bloque. Así mismo, también se hace uso del montaje paralelo, ya que mientras se desarrolla la entrevista se muestra el espacio de la cocina para mostrar la preparación de los platillos.</p> <p>Los recursos de post-producción que se utilizan se manifiestan en invertir horizontalmente los planos, cambiando de posición a los personajes del encuadre.</p>
Planos y composición de encuadres P. Detalle P. Plano P. Medio P. Americano P. General	<p>Plano medio → Para las entrevistas → El two shot es el modo de encuadre de la composición en la que se registra la conversación entre Alfredo González y el propietario del restaurante</p> <p>Primer plano → Se utiliza con frecuencia para presentar los platillos y procesos de preparación de estos. → Se busca resaltar las texturas de los platillos expuestos en la conversación.</p> <p>Plano detalle → Al igual que el primer plano, se utiliza para resaltar las texturas de los ingredientes del platillo</p> <p>Plano americano → se utiliza para contextualizar al conductor</p> <p>Plano general → Se utiliza para contextualizar al conductor del programa en secuencias entre platillos. → Así mismo este plano se utiliza de forma recurrente para mostrar la fachada del local que visita.</p> <p>La composición en el plano medio es la del two shot → Al tener dos elementos en el encuadre y solo una posición de cámara, la opción lógica es cubrir la conversación con un plano que registre a los dos personajes en un solo plano. Ambos elementos de la composición presentan el mismo volumen, por lo que el peso visual se distribuye correctamente.</p>
Movimientos y posición de cámara Cámara Fija En movimiento Vertical Horizontal Compuesto Zoom	<p>Se alterna la cámara fija y la cámara en movimiento → Sin embargo, la cámara fija predomina en el desarrollo de las entrevistas. La cámara se ubica frente a la mesa donde se realiza la entrevista. → También hay secuencias importantes de cámara en mano → Se utiliza la cámara en mano para mostrar los platillos en la cocina mientras son preparados. Asimismo, también se utiliza la cámara en mano para mostrar la presentación final del platillo.</p> <p>Las posiciones de cámara son limitadas ya que se trabaja solo con un equipo.</p> <p>Al ser cámara en mano, por momentos en el bloque la cámara presenta cierta inestabilidad en los encuadres. Estos movimientos le quitan limpieza al trabajo audiovisual. Sin embargo, es más cercano a productos audiovisuales como documentales o reportajes.</p> <p>Hay uso del movimiento simulado a través del zoom de la cámara. Esto se registra en planos de la fachada del local.</p>
Sonido Voz Música Efectos sonoros Silencio	<p>Voz → Es el principal elemento de información en el programa → Hay dos fuentes sonoras de donde proviene: conductor y entrevistado. → Al ser la entrevista la principal fuente de información para la narración en el bloque se asume su importancia. Hay ciertos momentos de ruido en el registro del audio.</p> <p>Música → Se encuentra a lo largo del bloque → Siempre en un plano sonoro secundario → Solo asume un rol protagónico en las secuencias de elipsis. → Es del género tropical/Salsa → Parece estar en sincronía con la orquesta que toca en el local.</p> <p>Efectos Sonoros → No se presentan estos elementos en el bloque analizado</p> <p>Silencio → No se presentan estos elementos en el bloque analizado</p>
Iluminación	Clave alta → La iluminación es del tipo naturalista en los espacios registrados:

Clave Alta o Baja Contraste Temperatura de color	Comedor, cocina y exteriores Bajo contraste → Al ser la iluminación de tipo natural los elementos presentados en los encuadres muestran pocas sombras Temperatura de color → entre cálida y fría (al parecer de fuente natural)
Dirección de Arte Utilería Vestuario Locación	Utilería → Al ser los programas registrados en los restaurantes no hay utilería colocada. Solo se muestran los elementos que se encuentran en los espacios. En el espacio del comedor se muestran mesas con manteles. Los platillos son presentados en la vajilla del restaurante. En la cocina se muestra también la parrilla en la que se preparan los anticuchos Vestuario → El conductor se encuentra con una camisa manga corta de uso regular, un pantalón jean y unas zapatillas. El propietario del restaurante La choza náutica usa una chaqueta de cocinero. El personal del restaurante que aparece en el bloque está correctamente uniformado. Ninguna de las personas que aparece en el bloque del restaurante <i>La fogata</i> cambia de vestuario. Locación → La locación es el local del restaurante <i>La fogata</i> . Asimismo, también se utilizan diversos espacios: la intersección de las avenidas donde se encuentra el local, calles aledañas y la fachada del restaurante.



C. Recuerdos de cocina – Corazones rotos

Secuencia 1	Animación de opening
Secuencia 2	(Música: Instrumental 1: Triste) Plano detalle en ángulo picado con movimiento de un LP (Crossfade) Plano detalle tornamesa Plano detalle en ángulo picado con movimiento de cartas Plano detalle de rueda movimiento de cámara en mano de teléfono
Secuencia 3	Primer plano de cocinera recostada en sillón
Secuencia 4	(Crossfade) Plano detalle barras de chocolate (movimiento)
Secuencia 5	Primer plano cocinera
Secuencia 6	(Crossfade) Plano detalle barras de chocolate (movimiento) (FX SONIDO Extradiegético) Plano detalle olla agua hirviendo (movimiento) (FX SONIDO Extradiegético)
Secuencia 7	(Música: Instrumental 2: predominan las guitarras) Plano americano cocinera habla cámara
Secuencia 8	(Animación de transición - característica programa)
Secuencia 9	Plano detalle lateral pírex Plano americano cocinera habla cámara – cámara acompaña con panel Plano detalle lateral pírex Plano americano de cocinera habla cámara – cámara acompaña con panel Plano detalle lateral de batidora – Zoom in Plano americano cocina –cocinera habla cámara – cámara acompaña con paneo (pantalla partida) Plano medio de cocinera y Plano detalle de pírex Plano americano de cocinera mientras habla directamente a la cámara – la cámara acompaña con paneo
Secuencia 10	(Crossfade) Plano detalle de botones de timer Plano detalle batidora
Secuencia 11	(Música: Instrumental 3: predominan las guitarras) Plano americano de cocinera habla cámara – zoom out
Secuencia 12	(Música) Plano detalle de pírex Plano medio pírex zoom in Plano detalle pírex – Movimiento de cámara Tilt down Plano detalle pírex – Movimiento de cámara Tilt down (ángulo opuesto) Plano americano de cocinera mientras habla a la cámara (Pantalla partida) Plano medio de cocinera (zoom out) y Plano detalle de pírex (panel lateral) Plano detalle de pírex Plano americano de cocinera mientras habla a la cámara Plano detalle de batidora (zoom out) y movimiento de cámara a Primer plano de cocinera Plano americano de cocinera mientras habla a la cámara Primer plano de cocinera – Movimiento de cámara tilt down a pírex Plano americano de cocinera Plano detalle de pírex Plano americano de cocinera habla cámara – movimiento de cámara lateral Plano medio lateral de la cocinera Plano americano de cocinera Plano detalle del pírex (Crossfade) Plano americano de cocinera
Secuencia 13	(Crossfade) Plano detalle de elementos de la cocina movimientos de cámara laterales
Secuencia 14	Plano americano cocina movimiento de cámara lateral acompaña a cocinera Plano medio lateral de cocinera (Pantalla partida) Plano medio de cocinera y Plano detalle de depósitos ramekin Plano medio lateral de cocinera zoom in
Secuencia 15	(Elipsis) Plano americano de cocinera Plano medio de cocinera – Movimiento de cámara tilt up Plano medio de cocinera (Zoom out) Plano medio de cocinera Plano detalle de bowl Plano medio de cocinera (Zoom out) Plano detalle de bowl
Secuencia 16	Primer plano de cocinera (Zoom out) – Termina en plano medio Plano medio frontal de cocinera
Secuencia 17	(Elipsis) Plano medio lateral de cocinera Plano detalle bowl – Movimiento de cámara tilt up Plano medio de cocinera

	Plano detalle bowl – Movimiento de cámara tilt up Plano medio frontal de cocinera Primer plano lateral de cocinera
Secuencia 18	Plano americano de cocinera – Movimiento de cámara lateral Plano detalle de depósito ramekin Plano medio de cocinera Plano detalle de depósito ramekin
Secuencia 19	(Pantalla partida) Plano medio de cocinera y Plano detalle de depósitos ramekin Plano medio de cocinera – Movimiento de cámara lateral
Secuencia 20	(Movimiento de cámara) Plano detalle de horno – cámara en mano
Secuencia 21	(Crossfade) Plano medio de cocinera Plano medio lateral en ángulo picado (Zoom in) Plano medio de cocinera – Movimiento de cámara en paneo y zoom in
Secuencia 22	(Música: con voz 4: voz de mujer) (Viñeteado) (Elipsis) Plano detalle de soufflé de chocolate jumpcut movimiento de cámara Plano detalle de soufflé
Secuencia 23	Plano medio de cocinera Primer plano de cocinera – Movimiento de cámara tilt down a soufflé
Secuencia 24	Plano detalle a soufflé – Movimiento de cámara lateral
Secuencia 25	Animación de programa



1.4. Matrices de análisis de contenido

	Análisis del Lenguaje Audiovisual de Recuerdos de cocina
	Bloque 2 programa emitido en setiembre de 2012
Montaje Ritmo interno Ritmo externo Elipsis Tipo de montaje Narrativo Ideológico	<p>El ritmo interno del bloque es dinámico → los elementos dentro de los encuadres presentan mucho dinamismo debido al desplazamiento de la cocinera en la cocina → Al ser un programa que inicia con un testimonio predomina el contenido del bloque con planos que hacen referencia a los sentimientos que busca transmitir → El ritmo interno es dinámico cuando se presenta a la conductora en la cocina.</p> <p>El ritmo externo del bloque es dinámico → El montaje presenta muchos cortes → Al ser un programa instructivo se respeta el contenido de la preparación: paso a paso. Alternan algunos planos que hacen referencia a elementos dentro de la cocina.</p> <p>Hay un uso recurrente de elipsis entre los pasos durante la elaboración de los platillos. → La elipsis se muestra con planos de la cocinera trabajando con los insumos y los utensilios en la cocina.</p> <p>El tipo de montaje es narrativo, ya que se muestra en un orden lógico en la preparación que realiza la conductora mientras se muestra algunos comentarios y recuerdos relacionados a la temática de los “corazones rotos”.</p> <p>Los recursos de post-producción se manifiestan en el viñeteado de los encuadres.</p>
Planos y composición de encuadres P. Detalle P. Plano P. Medio P. General	<p>Plano medio → Se utiliza en la mayoría del programa. Ayuda a mostrar a la conductora en el espacio de la cocina. Contribuye a contextualizarla en el espacio.</p> <p>Primer plano → Se utiliza con frecuencia para presentar los platillos y procesos de preparación de estos. → Se busca resaltar las texturas de los platillos expuestos.</p> <p>Plano detalle → Al igual que el primer plano, se utiliza para resaltar las texturas de los ingredientes del postre que la conductora prepara</p> <p>Plano general → Se utiliza también para contextualizar a la conductora del programa durante la preparación del postre. → Así mismo este plano se utiliza de forma recurrente para mostrar a la conductora y los elementos en la cocina.</p> <p>La composición privilegia los puntos de atención → el punto de atención en los planos es la conductora. En el caso de los primeros planos → el punto de atención usualmente son los insumos con los que trabaja para preparar el postre.</p>
Movimientos y posición de cámara Cámara Fija En movimiento Vertical Horizontal Compuesto Zoom	<p>Se alterna la cámara fija y la cámara en movimiento → Sin embargo, la cámara fija predomina en el desarrollo de la instrucción del postre preparado. La cámara se ubica frente a la mesa de trabajo donde se realiza. → También hay secuencias importantes con movimientos sutiles de cámara → Se utilizan movimientos laterales en los planos medios para mostrar a la conductora en el espacio de la cocina mientras prepara o brinda algún consejo sobre la preparación del postre.</p> <p>Las posiciones de cámara → son variadas ya que se trabaja con más de una cámara para registrar el proceso.</p> <p>Los movimientos de cámara están muy bien cuidados y son sutiles. Movimientos y posiciones de cámara variadas.</p>
Sonido Voz Música Efectos sonoros Silencio	<p>Voz → Es el principal elemento de información a lo largo del bloque → Hay solo una fuente sonora de donde proviene: Jana Escudero. → Al ser los recuerdos y las instrucciones el contenido principal del bloque se asume la importancia de este elemento. La voz presenta continuidad e inteligibilidad en el registro.</p> <p>Música → Se encuentra a lo largo del bloque → Siempre en un plano sonoro secundario → Solo asume un rol protagónico en las secuencias de elipsis. → Es de una melodía apacible, acorde con el tono visual del bloque → Es música extradiegética, ya que no se identifica la fuente sonora dentro de lo representado.</p> <p>Efectos Sonoros → Se presentan elementos sonoros en las elipsis. Además</p> <p>Silencio → No se presentan estos elementos en el bloque analizado.</p>
Iluminación Clave Alta o Baja Contraste Temperatura de color	<p>La iluminación a lo largo del bloque está en clave alta → todo el encuadre se encuentra iluminado. Los elementos en los encuadres a lo largo del bloque no presentan contraste marcado. La fuente lumínica es realista → se representa el interior de una cocina y se respeta la naturaleza del espacio.</p> <p>La temperatura de color → se inclina hacia los tonos cálidos.</p>
Dirección de Arte Utilería Vestuario Locación	<p>Utilería → La utilería en el programa se divide en dos tipos: utilitaria y de decoración. La cocinera emplea utensilios para preparar un soufflé de chocolate. Por otro lado, hay utensilios que decoran los espacios. En el caso de las dos secuencias identificadas: cuarto y cocina. En el cuarto hay elementos relacionados con las rupturas sentimentales: discos románticos, cartas, un teléfono. En la cocina se encuentran los utensilios.</p>

	<p>Vestuario → Jana Escudero presenta dos mudas de ropa. La primera muda de ropa es la que utiliza en la secuencia inicial del programa en la que habla sobre la decepción amorosa y da pie a la temática del programa. Por otro lado, en el espacio de la cocina, la conductora utiliza un delantal (acorde a la función culinaria)</p> <p>Locación → Al parecer son locaciones y no decorados. La locación empleada muestra un espacio claro. Una cocina interna y de noche.</p>
--	--



D. Recuerdos de cocina – *Mi primer negocio*

Secuencia 1	Animación de openning
Secuencia 2	(Música: Instrumental 1) Plano 3 de Foto 1 Plano medio movimiento lateral Primer plano (colorizado) Plano medio frontal - movimiento lateral - busca recomponer con elementos decorativos del encuadre
Secuencia 3	(Animación de transición)
Secuencia 4	Plano americano de conductora en cocina - movimiento lateral – cámara sigue a la conductora – Zoom in
Secuencia 5	(Crossfade)(elipsis) Plano medio de conductora (Crossfade) Plano detalle de mezcla
Secuencia 6	Plano medio de conductora en cocina (Cambio de posición de cámara – Plano detalle cernidor de harina Plano medio de conductora en cocina
Secuencia 7	(Crossfade) Plano detalle de bowl - tilt up a primer plano de conductora - Zoom out a plano medio
Secuencia 8	Plano detalle de bowl Primer plano de conductora Plano detalle de cernidor de harina Plano medio de cocinera movimiento lateral a la derecha Plano medio de cocinera movimiento lateral a la izquierda
Secuencia 9	Plano detalle de bowl Plano medio de cocinera Primer plano de cocinera en overshoulder (posición de cámara) Plano medio de cocinera (Crossfade) Primer plano de cocinera Plano detalle de bowl - lateral Plano medio de cocinera Plano detalle de bowl en overshoulder - posición de cámara Plano medio de cocinera Plano detalle de cernidor de harina Primer plano de cocinera – Zoom in – movimiento lateral
Secuencia 10	(Música: Instrumental 2) Plano detalle de cocinera moviendo mezcla Primer plano en tilt up de cocinera movimiento mezcla Plano detalle de cocinera moviendo mezcla Primer plano de cocinera (Crossfade) Plano detalle de cernidor Plano detalle de cernidor – lateral Plano medio de cocinera Plano detalle de bowl Plano medio de cocinera – Zoom in Plano detalle de cocinera con overshoulder Plano americano de cocinera (Música: Instrumental 3) (Crossfade) Plano americano de cocinera (Crossfade) Plano medio de cocinera Plano detalle lateral de bowl Plano medio de cocinera – Zoom in Plano detalle de depósito antes de entrar al horno Plano medio de conductora con postre ya hecho Plano detalle lateral de torta – Zoom in – movimiento de cámara en mano Plano medio de conductora (Crossfade) Plano medio de conductora Plano detalle lateral de cuchillo y torta (Crossfade) Plano medio de conductora Plano detalle lateral de cuchillo y torta (Crossfade) Plano medio de conductora – movimiento de cámara lateral Plano detalle lateral de cuchillo y torta (Crossfade) Plano medio de conductora – movimiento de cámara lateral Plano detalle lateral de torta (Crossfade) Plano medio de conductora Plano detalle lateral de torta

	(Crossfade) Plano medio de conductora Plano detalle lateral de conductora – movimiento de cámara Plano medio de conductora
Secuencia 11	(Animación de transición)
Secuencia 12	(Música instrumental 4) Plano medio de conductora (Jumpcut) Plano medio de conductora - movimiento lateral - Zoom in
Secuencia 13	Créditos



Tabla de análisis de contenido

	Análisis del Lenguaje Audiovisual de Recuerdos de cocina
	Bloque 2 programa emitido en febrero de 2013
Montaje Ritmo interno Ritmo externo Elipsis Tipo de montaje Narrativo Descriptivo Contraste y afinidad	<p>El ritmo interno del bloque es dinámico → los elementos dentro de los encuadres presentan dinamismo debido al desplazamiento de la cocinera en la cocina → Al ser un programa que inicia con un testimonio predomina el contenido del bloque con planos que hacen referencia a los sentimientos que busca transmitir → El ritmo interno es dinámico cuando se presenta a la conductora en la cocina.</p> <p>El ritmo externo del bloque es dinámico → El montaje presenta muchos cortes → Al ser un programa instructivo se respeta el contenido de la preparación: paso a paso. Alternan algunos planos que hacen referencia a elementos dentro de la cocina.</p> <p>Hay un uso recurrente de elipsis entre los pasos durante la elaboración de los platillos. → La elipsis se muestra con planos de la cocinera trabajando con los insumos y los utensilios en la cocina.</p> <p>El tipo de montaje es narrativo, ya que se muestra en un orden lógico en la preparación que realiza la conductora mientras se muestra algunos comentarios y recuerdos relacionados a la temática de los “<i>Mi primer negocio</i>”.</p> <p>Hay afinidad entre los planos.</p> <p>Los recursos de post-producción se manifiestan en el viñeteado de los encuadres.</p>
Planos y composición de encuadres P. Detalle P. Plano P. Medio P. General	<p>Plano medio → Se utiliza en la mayoría del programa. Ayuda a mostrar a la conductora en el espacio de la cocina. Contribuye a contextualizarla en el espacio.</p> <p>Primer plano → Se utiliza con frecuencia para presentar los platillos y procesos de preparación de estos. → Se busca resaltar las texturas de los platillos expuestos.</p> <p>Plano detalle → Al igual que el primer plano, se utiliza para resaltar las texturas de los ingredientes del postre que la conductora prepara</p> <p>Plano general → Se utiliza también para contextualizar a la conductora del programa durante la preparación del postre. → Así mismo este plano se utiliza de forma recurrente para mostrar a la conductora y los elementos en la cocina.</p> <p>*La composición privilegia los puntos de atención → el punto de atención en los planos es la conductora. En el caso de los primeros planos → el punto de atención usualmente son los insumos con los que trabaja para preparar el postre.</p>
Movimientos y posición de cámara Cámara Fija En movimiento Vertical Horizontal Compuesto Zoom	<p>Se alterna la cámara fija y la cámara en movimiento → Sin embargo, la cámara fija predomina en el desarrollo de la instrucción del postre preparado. La cámara se ubica frente a la mesa de trabajo donde se realiza. → También hay secuencias importantes con movimientos sutiles de cámara → Se utilizan movimientos laterales en los planos medios para mostrar a la conductora en el espacio de la cocina mientras prepara o brinda algún consejo sobre la preparación del postre.</p> <p>Las posiciones de cámara → son variadas ya que se trabaja con más de una cámara para registrar el proceso.</p> <p>Los movimientos de cámara están muy bien cuidados y son sutiles. Movimientos y posiciones de cámara variadas.</p>
Sonido Voz Música Efectos sonoros Silencio	<p>Voz → Es el principal elemento de información a lo largo del bloque → Hay solo una fuente sonora de donde proviene: Jana Escudero. → Al ser los recuerdos y las instrucciones el contenido principal del bloque se asume la importancia de este elemento.</p> <p>La voz presenta continuidad e inteligibilidad en el registro.</p> <p>Música → Se encuentra a lo largo del bloque → Siempre en un plano sonoro secundario → Solo asume un rol protagónico en las secuencias de elipsis. → Es de una melodía apacible, acorde con el tono visual del bloque → Es música extradiegética, ya que no se identifica la fuente sonora dentro de lo representado.</p> <p>Efectos Sonoros → No se presentan elementos sonoros en las elipsis. Además</p> <p>Silencio → No se presentan estos elementos en el bloque analizado.</p>
Iluminación Clave Alta o Baja Contraste Temperatura de color	<p>La iluminación a lo largo del bloque está en clave alta → todo el encuadre se encuentra iluminado. Los elementos en los encuadres a lo largo del bloque no presentan contraste marcado. La fuente lumínica es realista → se representa el interior de una cocina y se respeta la naturaleza del espacio.</p> <p>La temperatura de color → se inclina hacia los tonos cálidos.</p>
Dirección de Arte Utilería Vestuario Locación	<p>Utilería → La utilería en el programa se divide en dos tipos: utilitaria y de decoración. La cocinera emplea utensilios para preparar una Tarta de tres leches. Por otro lado, hay utensilios que decoran los espacios. En el caso de las dos secuencias identificadas: cuarto y cocina. En el cuarto hay elementos relacionados con las rupturas sentimentales: discos</p>

	<p>románticos, cartas, un teléfono. En la cocina se encuentran los utensilios.</p> <p>Vestuario → Jana Escudero presenta una muda de ropa. La muda de ropa es la que utiliza a lo largo del programa</p> <p>Locación → Al parecer son locaciones y no decorados. La locación empleada muestra un espacio claro. Una cocina exterior y de día.</p>
--	---



1.4. Análisis del discurso

A. La tribuna de Alfredo – La choza náutica

		La tribuna de Alfredo
		Bloque analizado: Restaurante La choza náutica
Punto de vista		
Conductor	Sujeto de la enunciación Punto de vista del narrador	Hay dos enunciadores: Alfredo González y propietario del restaurant No hay narración en off (u otro narrador externo) Los narradores dominan la temática Los narradores son parte de la acción: prueban los platillos y enuncian las características de estos.
Lenguaje empleado	Sujetos modales Deixis	El tipo de lenguaje empleado por los narradores es coloquial Sobre el local – “está virgencita” Sobre la institución gastronómica – “tú vas donde los chefs... te sirven así y te cobran así” Sobre la sociedad – “lo que abunda en el Perú la concha y el choro” Sobre sexualidad – la parihuela potencia sexual Sobre sexualidad – doble sentido – “tú que le metes mano a la cabeza” Sobre el programa – explica la función del programa Sobre la comida – beneficios de la carne del pez espada Sobre la popularidad del restaurante – “buzz, del boca a boca” Sobre la comida – explica hecho histórico sobre la papa a la huancaína A todo lo bueno en la vida hay que meterle mano La modalidad del lenguaje tiende a lo popular, no hay un uso de términos técnicos culinarios muy complejos. Hay uso de palabras como: ¡Puta, pero esto es inmenso!, Sí, es una fuentecita para picar. Suele utilizarse la repetición de información para hacer referencia a la ubicación del local o del precio de los platillos (con un fin publicitario)
Estructura narrativa		
Presentación Desarrollo Cierre	Programa narrativo	Programa de tipo reportaje con estructura narrativa lineal A lo largo del bloque hay una estructura de 3 etapas: presentación, desarrollo y cierre. La etapa del desarrollo contiene la presentación de los 10 platillos. Cada uno de los 10 platillos son mostrados de uno modo similar: se presentan, se degustan y luego se describen.
Cambios de Estado		

Conductor Platillo	Conjunción y disyunción	<p>Ambos sujetos de la enunciación (conductor y propietario) se encuentra a la espera de degustar cada uno de los platillos.</p> <p>¿Cuáles son los cambios de estado que se manifiestan en el conductor? $(S1 \vee O) \rightarrow (S2 \wedge O)$</p> <p>Conductor expectante (S1) \rightarrow Degusta el platillo (O) \rightarrow Conductor satisfecho (S2)</p> <p>¿Cuáles son los cambios de estado que se manifiestan en el platillo? $(S1 \vee O) \rightarrow (S2 \wedge O)$</p> <p>La presentación de los platillos se enriquece con la presentación del proceso culinario en paralelo.</p>
-----------------------	----------------------------	--



B. La tribuna de Alfredo – *La fogata*

		Nombre de la unidad de análisis
		La tribuna de Alfredo – <i>La fogata</i>
Punto de vista		
Conductor	Sujeto de la enunciación Punto de vista del narrador	Hay dos enunciadores: Alfredo González y propietario del restaurant No hay narración en off (u otro narrador externo) Los narradores dominan la temática Los narradores personajes de la acción: prueban los platillos y enuncian las características de estos.
Lenguaje empleado	Sujetos modales Deixis	El lenguaje utilizado por los narradores es coloquial, Comentario sobre la cabeza de cuy Comentario de doble sentido “Como el de Jonny y sostiene un chorizo” – ambos ríen) Comentario sobre las hinchas de los equipos de futbol Universitario y Alianza Lima “Este sándwich es especial para las hinchas de la U y el Alianza” Comentario sobre la mesera “En una bolsa envuélveme a Jackie que está guapísima” Discurso anti chileno Sobre el contenido en la televisión - rabitos Comentario sobre el contenido en la televisión – “Aunque aquí no están mal los rabitos” – contradice su discurso y ríe La modalidad del lenguaje tiende a lo popular, no hay un uso de términos técnicos culinarios muy complejos. Suele utilizarse la repetición de información para hacer referencia a la ubicación del local o del precio de los platillos (con un fin publicitario)
Esquema Narrativo		
Presentación Desarrollo Cierre	Programa narrativo	Programa de tipo reportaje con estructura narrativa lineal A lo largo del bloque hay una estructura de 3 etapas: presentación, desarrollo y cierre. La etapa del desarrollo contiene la presentación de los 10 platillos. Cada uno de los 10 platillos son mostrados de uno modo similar: se presentan, se degustan y luego se describen.
Cambios de Estado		

<p>Conductor Platillo Espectador</p>	<p>Conjunción y disyunción</p>	<p>Ambos sujetos de la enunciación (conductor y propietario) se encuentra a la espera de degustar cada uno de los platos. ¿Cuáles son los cambios de estado que se manifiestan en el conductor? $(S1 \vee O) \rightarrow (S2 \wedge O)$ Conductor expectante (S1) → Degusta el platillo (O) → Conductor satisfecho (S2) ¿Cuáles son los cambios de estado que se manifiestan en el platillo? $(S1 \vee O) \rightarrow (S2 \wedge O)$ La presentación de los platos se enriquece con la presentación del proceso culinario en paralelo.</p>
--	------------------------------------	--



C. Recuerdos de cocina – Corazones rotos

		Nombre de la unidad de análisis
		Recuerdos de cocina – Corazones rotos
Punto de vista		
Conductor	Sujeto de la enunciación Punto de vista del narrador	<p>Hay una enunciativa: Jana Escudero</p> <p>No hay narración en off (u otro narrador externo)</p> <p>La conductora vincula sus vivencias con la temática propuesta</p> <p>La conductora domina la temática de la instrucción</p> <p>La conductora/narradora es personaje de la acción: prepara los platillos y enuncian las instrucciones.</p>
Lenguaje empleado	Sujetos modales Deixis	<p>El lenguaje utilizado por la narradora es coloquial,</p> <p>Cuando estoy triste</p> <p>A mí me gusta poner la mantequilla primero</p> <p>Yo amo el chocolate negro</p> <p>No les recomiendo ponerle...</p> <p>Pasos en un orden lógico</p> <p>Mientras esto se derriten los insumos (cambio de estado)</p> <p>La modalidad del lenguaje tiende a lo popular, no hay un uso de términos técnicos culinarios muy complejos.</p> <p>Habla directamente con un espectador (en femenino)</p> <p>Al hablar de la instrucción tiene a generar un espacio de confianza o intimidad.</p>
Esquema Narrativo		
Presentación Desarrollo Cierre	Programa narrativo	<p>Programa de tipo instructivo con estructura narrativa lineal</p> <p>A lo largo del bloque hay una estructura de 3 etapas: presentación, desarrollo y cierre.</p> <p>En la presentación del bloque: conductora habla de sus emociones. Vincula estas emociones de tristeza y satisfacción al chocolate</p> <p>En el desarrollo se presenta la instrucción del platillo paso a paso. La conductora habla y se muestran las acciones.</p> <p>En el cierre la conductora prueba el platillo y habla de las pocas consecuencias que tiene comer ese postre.</p>
Cambios de Estado		

<p>Conductor Platillo Espectador</p>	<p>Conjunción y disyunción</p>	<p>El sujeto de la enunciación (conductora) a medida que transforma los insumos, narra la preparación de los platillos. Asimismo, se encuentra a la espera al final de degustar cada uno de los platillos. ¿Cuáles son los cambios de estado que se manifiestan en el conductor? $(S1 \vee O) \rightarrow (S2 \wedge O)$ Conductora expectante (S1) → Prepara el platillo (O) → Conductor satisfecho (S2) Conductora triste (S1) → Degusta el platillo (O) → Conductora satisfecha (S2) ¿Cuáles son los cambios de estado que se manifiestan en el platillo? $(S1 \vee O) \rightarrow (S2 \wedge O)$ La presentación de los platillos se enriquece con la presentación del proceso culinario en paralelo.</p>
--	------------------------------------	--



D. Recuerdos de cocina – *Mi primer negocio*

		Nombre de la unidad de análisis
		Recuerdos de cocina – <i>Mi primer negocio</i>
Punto de vista		
Conductor	Sujeto de la enunciación Punto de vista del narrador	Hay una enunciadora: Jana Escudero No hay narración en off (u otro narrador externo) La narradora domina la temática de la instrucción La narradora es personaje de la acción: prepara los platillos y enuncian la instrucción para prepararlos.
Lenguaje empleado	Sujetos modales Deixis	El lenguaje utilizado por la narradora es coloquial, “Justo en la época de Tuna se puso de moda las tres leches yo me puse loca” “Tenemos la harina, polvo de hornear y canela” Esto se tiene que cocinar con fuego muy bajo porque es muy delicado. La modalidad del lenguaje tiende a lo popular, no hay un uso de términos técnicos culinarios complejos.
Esquema Narrativo		
Presentación Desarrollo Cierre	Programa narrativo	Programa de tipo reportaje con estructura narrativa lineal A lo largo del bloque hay una estructura de 3 etapas: presentación, desarrollo y cierre. La etapa de la presentación muestra a la conductora hablando sobre su experiencia relacionada con la torta tres leches y como ella altero la receta para mejorarla en la época que tenía un restaurante. La etapa del desarrollo contiene la instrucción de la torta tres leches La etapa del cierre termina recordando anécdotas relacionadas al restaurante en el que trabajo.
Cambios de Estado		
Conductor Platillo Espectador	Conjunción y disyunción	El sujeto de la enunciación (conductora) a medida que transforma los insumos, narra la preparación de los platillos. Asimismo, se encuentra a la espera de degustar cada uno de los platillos. ¿Cuáles son los cambios de estado que se manifiestan en el conductor? (S1 ∨ O) → (S2 ∧ O) Conductora expectante(S1) → prepara la torta (O) → Conductor satisfecho (S2) ¿Cuáles son los cambios de estado que se manifiestan en el platillo? (S1 ∨ O) → (S2 ∧ O) La presentación de los platillos se enriquece con la presentación del proceso culinario en paralelo.