

Agradezco a Rocío M. Espada y a Álvaro Vidal Bouzon. Su inestimable y sutil apoyo lingüístico y transcultural ha añadido al texto otra, intraducible, dimensión extra.

## NOTA

1. *Craic* (en gaélico: agudeza, juego de palabra).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- El País*, 6 julio de 2002. [www.elpais.es/articulo.html](http://www.elpais.es/articulo.html)
- FUSCO, C. (1995) *English is Broken Here. Notes on Cultural Fusion in the Americas*. Nueva York: The New Press.
- GÓMEZ-PEÑA, G. (1993) *Warrior for Gringostroika*. Minnesota: Graywolf Press.
- (1985 [1996]) *The New World Border*. San Francisco: City Lights.
- LACAN, J. (1966) "The Insistence of the Letter in the Unconscious", *Yale French Studies* 36-37, 136.
- LEVINAS, E. (1989) *A Levinas Reader* de S. Hand (ed.). Oxford: Blackwell.
- NEVINS, J. (2002) "Time to End a Fatal Way of Life Along the U.S.-Mexico Boundary", [CommonDreams.org](http://CommonDreams.org).
- WILLIAMS, R. (1989) *Resources of Hope*. Londres: Verso.

## ABSTRACT

*The present essay explores the performative frontier poetry of Guillermo Gómez-Peña as a challenge to translatability, cultural studies, and semiology. Throughout the text special heed is paid to the interlingual ludic mixing of the literature under analysis and a literary critical discourse performed upon it in strategic response to its never-to-be underestimated demands.*

Bernard McGuirk es catedrático de *Romance Literatures and Literary Theory* en la Universidad de Nottingham donde es Director de la *Postgraduate School of Critical Theory and Cultural Studies*. Ha publicado sobre literaturas en francés, español y portugués y sus libros más recientes son: *Latin American Literature: Symptoms, Risks and Strategies of Post-structuralist Criticism* (Londres: Routledge) y *Poesía de guerra* (San Pablo, Memo). De 1998 a 2000 fue Presidente de la *Association of Hispanists of Great Britain and Ireland*. Actualmente prepara un ensayo sobre las representaciones literarias y cinematográficas de la guerra Malvinas/Falklands. E-mail: [bernard.mcguirk@nottingham.ac.uk](mailto:bernard.mcguirk@nottingham.ac.uk)

## LA DILUCIÓN DE LAS FRONTERAS: HACIA UNA TELEVISIÓN "SIN FRONTERAS"

GÉRARD IMBERT

## INTRODUCCIÓN

En la televisión-espectáculo —donde predomina la función recreativa sobre la informativa y la formativa— se ofrecen productos cada día más estandarizados, diseñados por productoras especializadas, que trascienden las fronteras y se exportan como si fueran productos de marketing, ligeramente adaptados a la demanda, pero invariables en la fórmula. Si la fórmula funciona, el producto se sacraliza, se serializa, se exporta, se formaliza: se crean así formatos nuevos que son verdaderas bendiciones para sus promotores y para los grupos de televisión, privados y públicos.

Ejemplo de ello son los llamados programas de realidad, que han invadido las pantallas mundiales, sin distinción de nacionalidades, culturas, edades o gustos. Francia —país de la *excepción cultural* (de la defensa de una cultura propia, genuina, no sólo francesa sino europea)— tampoco ha resistido a la presión de esta "demanda de realidad". Con un año de desfase —y un acalorado debate nacional sobre la identidad cultural, los límites de lo privado y de la ventilación de la intimidad—, Francia ha tenido su versión, eso sí, adaptada, de *Big Brother/Gran Hermano*: se ha llamado *Loft Story* y está ahora en su 2ª edición...

Ocurre con estos programas —u otros, que cumplen una función de entretenimiento— lo mismo que ha ocurrido con los programas de contenido

violento o violento-lúdico (como los videos domésticos): se están imponiendo productos que trascienden las fronteras —geográficas, culturales—, productos *transculturales*, sin contenidos temáticos precisos ni orientaciones marcadas, y menos guiones preestablecidos; programas simplemente regidos por un principio general que facilita identificaciones universales (por lo menos dentro de la cultura occidental).

Son programas sobre intimidad (*Gran Hermano*), supervivencia (*Survivientes*), fama (*Operación Triunfo*), con un componente lúdico, que manejan valores lo suficientemente fuertes e híbridos como para permitir todas las identificaciones posibles, desde diferentes contextos políticos, sociales, culturales. Obviamente, contribuyen a una nivelación cultural, a una nueva forma de *aculturación mediática*, pero sobre todo propician un tipo de producto cultural eminentemente redundante.

Desde esta perspectiva, la televisión funciona cada vez menos como reflejo del mundo —de la diversidad geopolítica de los objetos sociales— y más como espejo del sujeto, pero no de un sujeto socialmente identificable, ni culturalmente marcado, sino de un sujeto amorfo (sin forma ni marca que lo identifique previamente), anónimo (sin nombre), no identificado (sin identidad sino la que le da el medio).

El prototipo de este nuevo *homo televisioni* sería el participante en concursos y programas de realidad, un hombre común, "de la calle" —que puede ser cualquiera de nosotros— un *hombre sin atributos*, que parte de cero y que el medio va a promocionar como animal televisivo, técnica y socialmente hablando, que va a consagrar a posteriori como famoso, dotado de un estatus y prestigio social.

Pero esta dinámica va más allá de tales programas y afecta al conjunto del discurso televisivo. Participa en la producción de una realidad transcultural, que lima las diferencias, integra la alteridad y diluye las identidades, basándose en la construcción de un sujeto cuya principal característica es adaptar su performance a las reglas del medio: un sujeto que se construye *por y en* el medio y, también, una vez conseguida la fama, *para* el medio (como ocurre en los programas del tipo *Operación Triunfo*, consistentes en fabricar artistas como si fueran productos de la televisión).

Esta promoción del hombre común en situaciones de convivencia, supervivencia, competitividad, lejos de fomentar el aprendizaje de otros modelos culturales, remite a una cultura homogeneizada, en particular en los programas de "fama", que es la cultura televisiva misma, con sus contenidos, su estética, su espectacularidad. Se asienta así una "televisión sin fronteras", que trasciende los contextos nacionales y las idiosincrasias locales. ¿En qué medida esto altera el contrato comunicativo y las formas y formatos televisivos? La hi-

pótesis que queremos desarrollar aquí es que esta vocación transcultural se traduce por una dilución de las fronteras dentro del propio discurso televisivo:

- fronteras entre géneros, que diluye los límites entre información y entretenimiento y fomenta una hibridación de géneros,
- fronteras simbólicas, que difumina los límites entre realidad y ficción y promociona una realidad sui generis, que crea comunidades virtuales de espectadores, basadas en identificaciones imaginarias.

Tal sería la clave de la fascinación que ejercen estos formatos televisivos, el asentarse en nuevos *modos de ver* que cuestionan los tradicionales modos de saber. Se impone, pues, una cultura homogeneizada que diluye las identidades locales en favor de una *globalización de la cultura*. Esta evolución no sería exclusivamente el resultado de una política de marketing (vinculada a la existencia de grupos multimedia productores de programas), sino de la mutación misma del discurso televisivo —en su doble función: especular y espectacular— que fomenta *nuevos imaginarios propiamente audiovisuales*, transnacionales, que se imponen sobre lo político, creando nuevos saberes simbólicos, desterritorializados, al margen de la esfera pública.

# 1. LA TELEVISIÓN COMO LUGAR FRONTERIZO (ENTRE LO REAL Y LO IMAGINARIO)

Como gran ritual moderno, la televisión es, hoy, el lugar por excelencia de lo imaginario: depósito de imágenes, fantasmas, ilusiones, fobias, pequeños temores, grandes pánicos, la televisión nos informa no sólo sobre lo que está pasando en el mundo —lo que *se ve*— sino sobre lo que *no se ve*, la parte invisible, inconfesable de la realidad, la otra cara de la realidad, normalmente admisible, del discurso público.

Más allá de la función de entretenimiento que cumple —con un predominio cada vez mayor de lo recreativo sobre lo informativo— la televisión condensa una serie de preocupaciones difusas, informadas (que no recogen otros discursos) y contribuye a visibilizarlas, formulándolas (dándoles forma narrativa) aunque a menudo de manera travestida, disfrazada bajo los ropajes del entretenimiento. En eso cumple una función ritual: de instrumento narrativo que da forma a lo informe, formula lo informado, visibiliza lo invisible.

Lugar de *tensiones*, tal vez más simbólicas que sociales —entre orden y desorden, entre fatalidad y azar, vida y muerte— la televisión funciona como *lugar fronterizo* en el que cristalizan los infortunios, las fantasías, paradojas y contradicciones de la sociedad moderna; tensiones que la televisión resuelve mágicamente: idealmente mediante la espectacularización de lo emotivo (ob-

via en la “televisión de la intimidad”), catárticamente mediante una ritualización de la violencia e incluso su estetización.

La frontera, en un sentido narrativo y simbólico, es precisamente el lugar donde confluyen los discursos y las identidades: donde vienen a parar (a topar y a realizarse); esto es, a encontrar sus límites, pero también a regenerarse, a reformularse. La frontera es lo que permite ver al otro/a *lo otro* y *reflexionar* sobre uno mismo, volver sobre lo dicho, abordar lo no dicho (lo que no se dice/lo que dice el/lo otro).

Como lugar fronterizo, la televisión es un discurso abierto, permeable, no acabado, tanto en términos enunciativos como simbólicos. Espacio polifónico —discurso de discursos— representa el lugar privilegiado de la representación social, de la proyección de la identidad comunitaria y de sus carencias, sus fisuras.

Pero lo hace al margen de los espacios de representación consagrados: discurso político, discurso informativo (aunque también cumple esta función, pero dentro de una crisis de lo informativo). Y es precisamente a espaldas de esta crisis de la representatividad moderna —de lo político: de lo que concierne a la *polis*, los asuntos de interés público— como se construye un espacio transversal, paradójico: *para-doxal*, decía Roland Barthes, que se sitúa en torno a la *doxa*, a la opinión común, pero que, al mismo tiempo, explora sus fronteras y, en ocasiones, las transgrede.

Con la neotelevisión (Eco 1985), emerge un espacio híbrido donde se elabora un nuevo imaginario de la representación, un espacio fronterizo que es el espacio por excelencia de la *ambivalencia*:

- a caballo entre lo público y lo privado, dentro de una cierta espectacularización de lo privado,
- entre la dimensión colectiva y la individual, con una vertiente social pero también una propensión a bucear en la intimidad,
- que oscila permanentemente entre un sentir positivo (emoción, sentimiento, amor) y un sentir negativo (violencia, horror, muerte),
- entre la distancia enunciativa y la cercanía, hasta eludir sus propias marcas enunciativas,
- entre una narración objetiva (con una función referencial) y una narración subjetiva (un “enunciador con”),
- entre un discurso sobre el mundo y un discurso sobre sí misma, con una reflexividad en la que la televisión se enuncia —y anuncia— a sí misma, hace constante hincapié en su *poder-ver*, su capacidad de instituir su propia realidad.

## 2. LA AMBIVALENCIA TELEVISIVA: LA COEXISTENCIA DE LOS CONTRARIOS

Como discurso paradójico, la televisión se desenvuelve en la frontera de lo (socialmente) reconocido y de lo (moralmente) aceptable. Desde hace una década, con el desarrollo de la neotelevisión —la televisión de la cercanía: de la intimidad, como ha escrito Dominique Mehl (1996)— estamos asistiendo a la multiplicación de programas que exploran estas fronteras y se desenvuelven en nuevos acercamientos a la realidad vivencial. Operan a dos niveles:

- en la construcción de la realidad, mediante un tratamiento de la realidad en términos de *hiperrealidad* (Baudrillard),
- en la relación que establecen con el espectador, determinando un contrato comunicativo basado en el sentir, un sentir exacerbado.

Esta exacerbación del sentir ha alterado profundamente el régimen de visibilidad televisivo, afectando la oferta de realidad por el medio, traducéndose en lo que he llamado la *hipervisibilidad* televisiva; es patente en *reality shows*, *talk shows*, programas de realidad, e incluso series del tipo *sitcom*. Se apoya en un contrato comunicativo que establece una relación ambivalente con el espectador y remite a lo que Greimas llamaba categorías “rítmicas”: que rigen la relación perceptiva primaria con la realidad, que es fundamental/fundadora en la construcción de universos de referencia para el sujeto.

Por una parte una relación *eufórica*, basada en un sentir positivo: es obvio en juegos-concursos, en programas de variedades, algunos *talk shows*, géneros dominados todos por lo espectacular. Por otra parte una relación *disfórica*, asentada en un sentir negativo: aparece de manera objetiva en los telediarios, dramatizada en *reality shows*, amenizada en los videos domésticos. En el primer caso se establece una relación amena, relajante, identificadora, con la realidad; en el segundo, una relación tensiva, dramatizante, proyectiva (de identificaciones negativas).

Pero hay también —y cada vez más— *géneros-frontera*, que combinan dentro del mismo programa lo eufórico y lo disfórico y producen contaminaciones de una categoría sobre otra. Ejemplo de ello son las *sitcom* donde alternan, sin entrar en contradicción, las dos categorías, como una especie de metáfora de la vida, de la coexistencia de principios contrarios y de tensiones, pulsiones opuestas, en particular dentro de universos temáticos y referenciales que agudizan estas tensiones (relaciones familiares, laborales, por ejemplo): *orden vs. desorden* (véanse las series sobre juventud, institutos, academias), *vida vs. muerte* (series de hospitales), *consenso vs. conflicto* (policías, periodistas).

Pero aquí, también, las categorías se diluyen e incluso, dentro de los subgéneros disfóricos (basados en una tensión), es relevante la tendencia a la desdramatización por un lado y, por otro, la contaminación de lo informati-

vo por lo lúdico/espectacular, como ocurre al final de los telediarios o en la crónica del tiempo y que alcanza su grado máximo en los "Guignols".

Es sintomática, en Francia, la participación creciente de políticos y hombres públicos en programas de variedades y *talk shows*, sin alcanzar sin embargo el grado de espectacularización de la televisión norteamericana donde, en período electoral, los políticos participan más en los programas de entretenimiento que en los debates políticos, lo que se refleja en el seguimiento de estos programas que supera con creces el de los espacios electorales...

Esta contaminación de categorías también afecta a formatos que por su propia naturaleza tienden a lo disfórico, como son los *reality shows* o algunas modalidades de *talk shows* donde el final feliz (reencuentros, reconciliaciones, arrepentimientos) resuelve mágicamente las tensiones.

¿Cómo interpretar, en términos simbólicos, estos fenómenos? La dilución de la fronteras entre géneros, la contaminación entre grandes principios y categorías contribuyen, sin duda, a reducir el conflicto, a domesticar el accidente (véanse los videos domésticos), a volver aceptable, al fin al cabo, lo disfórico pasándolo por el molde de lo espectacular, superándolo mediante el juego o sublimándolo en su contrario.

### 3. LA TRANSGRESIÓN DE LAS FRONTERAS Y LA REVERSIÓN DEL CÓDIGO

La dilución de las fronteras entre géneros, funciones e incluso entre el medio y el público propicia un juego con el código mismo, que altera directamente la función referencial o mimética (la capacidad que tiene la televisión como discurso constructor de realidad de reproducir de manera realista el mundo); hasta puede llegar a una distorsión del mensaje o alcanzar un nivel paródico en algunos programas. En este caso se produce una *reversión del código*, a menudo lúdica, siendo este componente lúdico una de las marcas (enunciativas, narrativas) más llamativas del nuevo contrato comunicativo establecido por la neotelevisión.

Podríamos aquí también —siempre a modo de hipótesis de trabajo— definir varios grados en esta relación lúdica con el código:

a. La distorsión tenue. Se produce en programas que juegan con los límites de los géneros lúdicos, evidente por ejemplo en los juegos-concurso con un componente de riesgo, con pruebas de índole repelente o incluso sádica (*Gente con chispas* de Jesús Vázquez, en versión edulcorada, con su invisibilización del peligro; *Fort Boyard*, en Francia, con sus pruebas físicas, o los programas de "humor amarillo").

Aquí la frontera es tenue, entre lo lúdico y lo sádico, estableciendo a ve-

ces un juego perverso con la paciencia y la capacidad de aguante del espectador. En todo caso, el juego se mantiene más acá de lo sádico, que figura siempre como virtualidad; hay como una puesta a distancia del horror, mantenido a raya por el presentador y la tonalidad fuertemente amena de dichos programas. En una regresión bastante infantil, se juega, al fin y al cabo, con el darse miedo, con la posibilidad de caer en el horror, de la que salva siempre, como una especie de *deus ex machina*, la intervención de la televisión. La televisión reparte suerte, ánimo, es la garante del orden y evita que el espectador caiga en un sentir negativo. Son reveladores, a este respecto, los programas en los que los concursantes *no ven* el peligro (ojos vendados, oscuridad, etc.) y sólo lo ve como peligro ajeno —del orden de lo posible— el espectador.

b. La reversión lúdica. Dentro también de un juego con lo invisible/lo posible/lo inminente, los programas de cámara oculta juegan con la convención de realidad: lo que es realidad desagradable —generadora de desorden— para la "víctima" resulta ser fuente de placer voyeurista para el espectador. Lo que podría caer en lo disfórico se ve lúdicamente convertido en eufórico cuando se desvela la presencia de la cámara, revelando doblemente la competencia del medio, su *poder-ver*.

- su poder de mostrar lo invisible, de revelar lo sustraído a la mirada pública, de mostrar la otra cara de la realidad social,

- su capacidad de producir "revelaciones" al final, de darle la vuelta a la realidad representada y al contrato fiduciario entre víctima y mediador televisivo.

c. La reversión mágica. Es de índole mítica (podría analizarse en términos de "quête mythique" y de glorificación mediante una prueba como ocurre en los *reality shows*. Consiste en pasar del drama a su glorificación mágica, gracias a la intervención televisiva que funciona como destinador secreto y adyuvante técnico (que permite reencuentros y los escenifica en directo). Facilita una invisibilización instantánea del dolor y una sublimación del conflicto...

d. La eliminación mágica de las fronteras. Es la que se produce en los programas de videos domésticos sobre accidentes (domésticos, tecnológicos), catástrofes o simplemente tropiezos, meteduras de pata, momentos en que de pronto irrumpe el desorden hasta hacer peligrar el equilibrio familiar, social o incluso natural (vida frente a muerte). Aquí también se cumple una doble invisibilización: el medio técnico, mediante la secuencialización (selección de temas, repeticiones y cortes), convierte el accidente en pirueta, el dolor en gag y la tragedia posible en secuencia de película espectacular. Pone a distancia el peligro, anula la amenaza de lo inminente, invisibilizando la muerte. Pocas veces se ve sangre, heridas, y cuando acaece la muerte, esta queda remitida a un fuera de campo narrativo, simbólicamente eliminada mediante una especie de "enunciación interrumpida" (la repetición de la misma escena), como un sus-

penso del tiempo, una exclusión del desenlace fatal, gracias a un juego con la figura del azar que pocas veces se convierte en *fatum*, en destino trágico.

e. La reversión paródica. Aparece en los programas que exploran los límites del género al que pertenecen, alcanzando un *grado plus* de realismo, de hiperrealidad, sin caer del todo en la parodia (como ocurre por ejemplo en la serie *Betty la Fea*). En los programas de variedades, donde más se manifiesta esta tendencia, refleja la capacidad que tiene la instancia televisiva de autoparodiarse, de convertir su discurso narrativo en metadiscurso (discurso sobre sí misma o discurso intertextual, intratelevisivo). Es evidente en programas en los que la figura del presentador se convierte en animador (más o menos activo, más o menos amigo), caso de *Crónicas marcianas*, que consagra una “cultura del cachondeo”...

#### 4. EL JUEGO CON LAS FRONTERAS DE LA REPRESENTACIÓN

La televerdad inaugurada en Estados Unidos con el modelo introducido por “Real TV” —programas centrados en hechos brutos, generalmente accidentados, que la televisión retransmite “tal cual”— abre nuevas vías en la representación de la realidad. De repente parecería que se diluyera toda mediación, todo filtro entre el espectador y la realidad objetiva, que la realidad hablara por sí misma, consagrando de ese modo el mito de la transparencia, tan omnipresente en la neotelevisión.

Fundamentalmente disfóricos, estos programas marcan el regreso de lo que Jesús González Requena (1988) llama “lo real”, una forma de realidad irreductible, no socializada, que produce identificaciones negativas y establece una relación ambivalente con el espectador: de atracción (aunque sea en forma de identificación negativa) y de repulsión. Despierta en todo caso un modo de ver basado en la fascinación hacia lo inaudito, lo no visto, lo que el ojo de la cámara ha podido captar en su fugacidad, al margen de las prohibiciones o limitaciones impuestas por el discurso público, e incita al voyeurismo, a lo que comúnmente se llama “morbo”.

Televisión de la “autenticidad”, de la cercanía —de *lo inmediático* (lo no mediado)— la real TV abona el terreno de lo que van a ser los *reality shows*: la recreación, por el medio televisivo, de esta realidad *única*, del suceso en su mismo acontecer. El *reality show*, más allá de la reconstrucción de los hechos al modo policial, y de la relación morbosa que establece con lo no dicho/no visto, consagra, una vez más, el *poder-ver* de la televisión, la capacidad que tiene el medio de crear su propia realidad, mediante una dramatización teatral, confundida aquí con la realidad de los hechos objetivos.

Se diluyen así las fronteras entre la historicidad de los hechos y su recreación, entre realidad y simulación, dilución acentuada por la utilización de los protagonistas de los hechos como actores de su propia historia. De esta manera se impone un contrato comunicativo basado ya no en la verdad, sino en la verosimilitud, en un *como si* representativo.

Los llamados programas de realidad van a dar un salto más en esta creación de realidad televisiva y en la dilución de las fronteras entre realidad auténtica y realidad representada, explorando espacios liminares, cercanos a lo real objetivo pero, al mismo tiempo, contaminados por el modelo ficticio. Es difícil entonces desentrañar lo que es sinceridad de lo que es actuación, debido precisamente a la teatralidad de la realidad ahí representada (lo que cuestiona —dicho sea de paso— los análisis en términos de manipulación): una intimidad semipública —o ¿medio privada?— pervertida por la existencia de cámaras ocultas cuya presencia es conocida y aceptada por los concursantes. Se establecen entonces nuevas convenciones que nos sitúan lúdicamente en la frontera de la vida y de la representación.

Esta ambivalencia se refleja en la tipología de géneros televisivos de los que toman prestado los programas de realidad tipo *Gran Hermano*, que van desde los géneros referenciales con una función informativa, un valor sociológico (“Esto es la realidad, esto es un documento sociológico”, no paraba de decir Mercedes Milá en la primera versión), hasta los géneros más subjetivos, que apuntan al entretenimiento, pasando por una serie de géneros híbridos que oscilan entre estos dos polos (*reality show*, *talk show*, etcétera).

#### CONCLUSIÓN

La evolución reciente de la televisión hacia un modelo especular/espectacular revela el proceso mediante el cual los medios de comunicación, de asimilar, diluir o anular la diferencia, neutralizan y funcionalizan a los otros. Como escribe Baudrillard (1969): “Mientras la diferencia prolifera al infinito en la moda, en las costumbres, en la cultura, la alteridad dura, la de la raza, la locura, la miseria ha terminado o se ha convertido en un producto escaso”.

Más allá de la aparente diversidad de sus universos de representación, la televisión propicia identificaciones *in-mediáticas*: no reflexivas, no pasadas por el filtro del saber intelectual —y, menos, de un saber crítico—, con una tendencia acentuada hacia el narcisismo. Narcisismo del sujeto que se contempla permanentemente reflejado en el espejo que le reenvían programas de realidad, series y *talk shows*. Narcisismo del medio que remite a su propio *poder-ver*, su poder de entrometerse en la intimidad, su poder de construir una realidad sui

generis, que permite identificaciones indiferenciadas. A la hipervisibilización de lo idéntico, a la repetición de las figuras de *lo mismo*, dentro de una redundancia de estos discursos, responde la invisibilización de *lo otro*, la imposibilidad de abrir el discurso a otras formas de cultura que no sean la televisiva, la dificultad en construir, dentro del medio televisivo, un discurso sobre lo heterogéneo.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDRILLARD, J. (1969) *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona: Anagrama.
- ECO, U. (1985) "TV: La transparencia perdida" en *La estrategia de la ilusión*. Barcelona: Lumen.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (1988) *El discurso televisivo, espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Cátedra.
- IMBERT, G. (2004) *La tentación de suicidio. Representaciones de violencia e imaginarios de muerte en la cultura de la posmodernidad*. Madrid: Tecnos.
- MEHL, D. (1996) *La télévision de l'intimité*. París: Seuil.

#### ABSTRACT

*Television proposes products more and more hybrid and serialized, with an evolution towards a transcultural model, and is transforming into one of more effective instrument of acculturation. This evolution is especially visible in reality shows and quiz-shows, in real TV. But television also operates as a border line: between reality and imaginary, and institutes a sensible relation – as positive as negative – with reality. This relation, that is ambivalent, fluctuates between an euphoric and a disforic position, between an hyper-visibilization of violence and a publicitation of intimacy, that transgress or reverse codes. Produces one kind of narrative that is a permanent play with representation, between ludic and dramatic, but always hyper-realist.*

Gérard Imbert es doctor por la Universidad de París-Sorbona, donde ha sido profesor. Actualmente es profesor titular de Comunicación Audiovisual en la Universidad Carlos III de Madrid donde dirige el programa INMOVER ("Imagen y Nuevos Modos de Ver"). Especialista en sociosemiótica, es autor de varios libros sobre temas de comunicación escrita y audiovisual: *El zoo visual. De la televisión espectacular a la televisión especular* (Barcelona: Gedisa, 2003). E-mail: gimbert@hum.uc3m.es

## LA CONSTRUCCIÓN DEL DEMONIO EN LA ERA GLOBAL

LUCRECIA ESCUDERO CHAUVEL

### 1. MEDIOS, CÓDIGOS Y ENCICLOPEDIAS

Los medios de información son dispositivos no sólo tecnológicos e industriales sino discursivos, sin duda de los más potentes de la cultura de masas junto con el cine para estructurar y transmitir imaginarios colectivos bajo la forma de relatos. Construyendo activamente un lazo social y simultáneamente un mecanismo de visibilidad (Thompson 1995), quisiera analizar aquí cómo los medios constituyen un lugar por excelencia de la mediación simbólica (véase Fabbri en este número). Me serviré del concepto de "enciclopedia" (Eco 1984) como una herramienta que permite, por una parte, superar la noción de códigos, tal vez el único concepto en común que ha tenido la semiótica con los *Cultural Studies*, y, por la otra, postular una hipótesis: la *enciclopedia* construida por los medios se parece muy fuertemente a lo que en la década de 1960 se llamaba "ideología" (sistema de representaciones coherentes de una clase hegemónica).

Partiendo del concepto de semiosis de Peirce, actividad de interpretación y de re- envío, objeto de la semiótica, Umberto Eco propondrá el concepto de enciclopedia para explicar la forma que adoptan los sistemas de significación inscriptos culturalmente, que requiere por parte de los actores sociales un proceso permanente de inferencias y de abducciones. La enciclopedia es un conjunto de conocimientos y de saberes culturalmente dados y