

VERON, Eliseo (1987) *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Buenos Aires: Gedisa.

_____ (2001) "Les publics entre production et réception: problèmes pour une théorie de la reconnaissance" en *Texte produit dans le cadre des conférences Públicos, Televisão, CURSOS DA ARRÁBIDA 2001*,

<http://sociomedia.ibelgique.com/Liste%20des%20textes.htm>

ABSTRACT

Un cambio aconteció en la televisión argentina. En los últimos años una serie de programas dejaron de ocuparse del mundo exterior, y si bien no desatendieron el contacto con el espectador, ya no lo privilegian: su único objeto es lo exhibido en otros programas de televisión. Este trabajo es un análisis de ese giro metadiscursivo que ha dado origen a una verdadera Metatelevisión.

A change has taken place in Argentine television. In recent years a number of programmes stopped paying attention to the outside world, and despite not disregarding their contact with their viewers, they do not privilege it anymore. Their theme is only what has occurred in other television programmes. This research project is an analysis of that metadiscursive twist which has originated a truly Metatelevision.

Mario Carlón es Licenciado en Historia del Arte (UNLP) Profesor Adjunto en Semiótica de los Géneros Contemporáneos (FCS - UBA) Dirige el Proyecto de Investigación Ubacyt S095 "Sujetos telespectadores y regímenes espectatoriales en la programación televisiva" (UBA) Último libro: *Sobre lo televisivo: dispositivos, discursos y sujetos*, (2004)

E-mail: mariocarlon@fibertel.com.ar

DE LO GROTESCO COMO CONTAMINACIÓN DE LOS GÉNEROS EN LOS NUEVOS FORMATOS TELEVISIVOS

GÉRARD IMBERT

Hoy, se pueden observar, en la mayoría de los nuevos formatos televisivos - reality shows, talk shows, sitcoms, juegos-concursos y late shows - una clara tendencia al exceso, tanto en los temas tratados, un adentrarse cada vez más en la intimidad como en las formas narrativas, por ejemplo en los programas de entretenimiento pero también en la representación de la realidad, con derivas acentuadas hacia una espectacularización de la realidad televisiva y de los actores que en ella intervienen, que puede alcanzar lo grotesco en algunos formatos.

¿En qué medida este proceso de degradación no es el reflejo de una evolución de las formas estéticas, narrativas, propia de los relatos posmodernos, que la televisión condensa exacerbándola? ¿Cómo esto afecta a los géneros televisivos, produciendo fenómenos de hibridación pero también, y de manera transversal, una nueva construcción de realidad que rompe con las categorías establecidas y sitúa a la televisión como una especie de campo de experimentación, "laboratorio de lo sensible" que cristaliza mutaciones profundas en la sensibilidad colectiva?

1. BARROQUISMO E HIPERVISIBILIDAD

A los nuevos modos de ver, característicos de los que he llamado la hipervisibilidad, una hipertrofia del ver que es una incitación al voyeurismo (Imbert - próxima aparición) corresponden modos de narrar definidos por la creación de una especie de sobrepuja representativa que desemboca en la instauración de una hiperrealidad: una realidad en segundo grado que, un su afán de realismo, carga las tintas, pretendiendo ofrecerse como un sucedáneo de realidad.

"Más real que la vida misma", pretendían los programas tipo Big Brother en sus inicios, simular la autenticidad de los sucesos querían los reality shows de primera generación, dar un concentrado de realidad focalizado en profesiones, visibilizar microgrupos sociales, como apuntan las sitcoms. Pero la realidad en sí es pobre, carece de narratividad, adolece de una excesiva monotonía, repetición. La narración - la puesta en relato de la actualidad, de la cotidianidad y los recursos dramáticos vinculados a los géneros de ficción - es lo que va a ayudar a estos formatos a hacerse más creíbles, más "auténticos".

La telerrealidad nace bajo esta paradoja: ser como la realidad misma, pero no en términos puramente reproductivos, sino conforme a un modelo de simulación, que ambiciona rivalizar con la realidad y sustituirse a ella. De ahí una sobrecarga formal enunciativa, narrativa y expresiva que exacerba la representación, busca producir "efectos de realidad": ilusión de directo, sueño de transparencia, sensación de espontaneidad, hasta en los momentos más íntimos por definición sustraídos a la mirada pública, o en las expresiones del sentir, tanto positivo (emoción, sentimiento, atracción) como negativo (dolor, rechazo, violencia); coincidencia entre el tiempo de la narración y el tiempo de la historia, acentuando la ilusión de simultaneidad.

¿Hasta qué punto esto no desemboca en un forzar el código, hasta llegar a una deformación de la realidad, se traduce por una desmesura que refleja una fascinación por el exceso y puede caer en lo grotesco, en una atracción hacia lo monstruoso? ¿No hay aquí, en este neo-barroquismo (Calabrese 1987), una creciente inclinación hacia un juego con los límites de lo representable, que hace del discurso de la neo-televisión un discurso fundamentalmente ambivalente, totalmente dividido entre lo eufórico y lo disfórico (Imbert 2004)? ¿Se ha olvidado la televisión del mundo objetivo para recrearse en la escenificación de una realidad que es cada día más auto-referente, dentro de una estructura comunicativa tan especular como espectacular?

A estas derivas representativas hacia una transparencia total - y en ocasiones totalitaria -, queremos prestarles atención aquí: proceden de una "crisis de lo real" y a la par del sujeto, con una primacía de la mostración sobre la demostración, de la redundancia sobre el sentido y la construcción textual. Es a

partir de una santificación del instante (la "telepresencia", como la llama Paul Virilio) en detrimento de la conquista de objetos de valor, como los nuevos formatos consagran un héroe de lo cotidiano, hombre común, antihéroe o por lo menos héroe de lo ordinario, que juega a ser sí mismo, a simular una naturalidad que es un producto del medio televisivo, dentro de una auto-referencialidad total, que afecta a sujetos, objetos y hasta la representación de la realidad.

2. LA AUTONOMIZACIÓN DE LA REALIDAD Y LA DILUCIÓN DE LA FRONTERA ENTRE LOS GÉNEROS

Dentro del proceso general de espectacularización que ha vivido la neo-televisión, una de las características formales más destacadas es la mutación sufrida por los modos de representación de la realidad que afecta a las diferenciaciones entre géneros y también entre categorías, tanto perceptivas en particular tónicas, como narrativas, con una porosidad creciente entre realidad y ficción, entre los dos grandes polos que orientan el discurso mediático: lo informativo-documental y lo recreativo-ficcional.

Son varios los factores que contribuyen a esta dilución de las fronteras y a los subsiguientes fenómenos de hibridación de géneros, y son comunes a varios formatos característicos de esta modalidad en especial reality shows, juegos-concursos, talk shows y series:

- la realidad que construyen los medios es cada vez menos de orden representativo, con una función referencial, que apunta a reflejar la realidad objetiva, y más de tipo simulado, de acuerdo con un modelo de transformación/deformación de una realidad fomentada por / y desde el medio, con una tendencia a la reflexividad que cumple una función especular.

- esta evolución del modelo de realidad, producido/transformado, tiende a ofrecer una realidad sui generis, auto-referencial, con personajes que se construyen en el medio; la televisión actúa, desde esta perspectiva, como destinatario del relato, dentro de una cierta autopoiesis más propia de la ficción que de la información.

- no están ausentes recursos propios del discurso informativo, en especial el discurso de la actualidad, como son la creación de un espacio-tiempo indefinido/ilimitado - pura transitividad - que es el de la cotidianidad misma, como ocurre en reality shows y sitcoms; un hic et nunc basado en: un aquí y ahora de orden deictico, vinculado a las vivencias de los actores, que le da un cierto presenteísmo a este discurso y revela la "tiranía del tiempo"; la performance de los actores que da cuerpo al relato es una realidad de tipo performativo, que

da realidad a lo que enuncia-visibiliza; una espacialidad estereotipada: la casa-estudio de Big Brother, los microcosmos relacionados con profesiones en las sitcoms, que obedecen en cambio a fuertes convenciones narrativas, que pertenecen al relato de ficción.

- por fin, la creación de espacios utópicos (u-topos: en ningún lugar), que no son ninguno y a la vez pueden ser todos: son los espacios convencionales que ahí se generan sin que pertenezcan ni a un espacio del todo real (no es la intimidad del espacio doméstico auténtico), ni a un espacio propiamente ficticio (se produce una teatralización de la intimidad del orden de la exhibición pública), diluyendo así los límites entre lo público y lo privado, creando lo que Serge Tisseron ha llamado una "extimidad" (Tisseron, 2001)

La dilución de las fronteras entre grandes géneros canónicos surge precisamente de la aparición de una especie de no man's land, un espacio simbólico, donde se con-funden los géneros estancos y se entrecruzan las funciones. En su análisis de la enunciación televisiva, François Jost (2001) distingue tres grandes modos de enunciación que definen, en términos de veridicción, la actitud o la intención del que produce el mensaje y lo que el espectador espera de él:

- el modo "autenticador" (authentifiant) que remite a los programas basados en informaciones, hechos comprobados, que apuntan a reforzar nuestro saber sobre el mundo, de acuerdo con un eje verdadero/falso, y a afianzar nuestra impresión de autenticidad mediante el directo por ejemplo,

- el modo ficticio, asentado en lo verosímil, que implica por parte del espectador una adhesión a la convencionalidad de lo que ve, un "como si" (faire semblance) que condiciona nuestra recepción del mensaje,

- el modo lúdico, regido por un sistema de reglas autónomas, a veces alejadas de lo cotidiano, asentando un universo cuya coherencia es función del respeto de las reglas del juego que han sido comunicadas al espectador.

En los nuevos formatos televisivos las fronteras entre estos tres modos se han borrado considerablemente.

3. LA INFLACIÓN DE LAS FORMAS NARRATIVAS

Hoy se han multiplicado los formatos basados en "historias de vida", ya sea en su modalidad comunitaria: programas de convivencia, "tele-encierro", ya sea en forma de testimonios verbalizados en 1ª persona en los reality shows y los talk shows, pero presentadas como si fueran historias objetivas, producto de la realidad misma. Este fenómeno manifiesta indudablemente un empobrecimiento de los contenidos.

A menudo limitado a un grado cero de narratividad - cuando no a una narración plana, redundante, reiterativa - la telerrealidad compensa esta pérdida de lo referencial mediante una inflación de las formas narrativas. Ésta se traduce formalmente por una posguionización en forma de resúmenes diarios, síntesis semanales, debates con los familiares y "expertos", diálogos vía mensajería o Internet, productos derivados, etc., todo un paratexto más importante que el texto mismo, que contribuye a una puesta en relato a posteriori y traduce una inflación conversacional.

A esto se añade un efecto de eco gracias a las relaciones intertextuales que se establecen entre programas como Gran Hermano y Crónicas Marcianas, dentro de un dialogismo interno al medio, que contribuye no poco a emborronar los límites entre el "hecho" y su "comentario", fomentando una porosidad total entre información, rumor, fantasía de los participantes y manipulación del medio. No por nada la información rosa se ha apoderado de estos nuevos formatos para alimentar sus crónicas. Sin hablar del fenómeno del "killer format": la vampirización de la parrilla por un formato hegemónico, como ha ocurrido con los reality shows de segunda generación.

Esta creciente reflexividad, consistente en hablar cada vez menos de lo que sucede fuera de la televisión y más de lo que sucede dentro lleva a una nueva forma de narratividad - autogenerada por la información producida por el medio -, crea a su vez una actualidad (rosa) dentro de la actualidad genérica (la de los hechos político-sociales), haciendo difícil discernir la verdad -lo perteneciente a los géneros autenticadores- del simulacro (lo lúdico), sin que estemos tampoco íntegramente en el modo ficticio.

Destaca así la performatividad del medio: él mismo "crea el acontecimiento" mediante la espectacularización de confesiones, peleas, declaraciones, anuncios, desenmascaramientos, "investigaciones"; todo esto en directo o falso directo, lo que contribuye a actualizar estos presuntos hechos y nos hace partícipes de esta generación espontánea de actualidad.

Sin contar con la narrativización de los hechos consistente - mediante la reiteración y la "folletinización" - en crear verdaderos culebrones dentro de la actualidad rosa, produciendo una vez más una confusión de géneros entre lo informativo y lo narrativo-ficticio; a veces incluso lo hace retomando hechos ocurridos en los 70 u 80, como por ejemplo el asunto Isabel Pantoja-Encarna Sánchez o el "affaire" Norma Duval-Fernando Esteso; o la generación de "series" en torno a los(as) ex-novios(as), hijos(as) de famosos.

Esta deriva se ve acentuada con la aparición de nuevos formatos, como los reality shows, la multiplicación de juegos-concursos y la promoción del espectador como protagonista del juego televisivo. La generalización de un formato sincrético - el talk-show - forma englobante por excelencia, combina los

tres modos dentro de una espectacularización de lo más secreto, íntimo, tabú. Es en los late-shows donde se manifiesta de la manera más visible esta inflación de las formas narrativas, donde la mostración se convierte en exhibición al modo zoológico (Razac 2002; Imbert 2003)

Hay aquí un desbordamiento propiamente barroco que procede de un imperativo del sistema comunicativo: es la lógica espectacular que impera hoy y contribuye a la hipervisibilización de lo real, un exacerbar el mostrar, patente tanto en la telerrealidad, en los formatos con vocación autenticadora, como en las producciones de ficción y en los programas lúdicos.

4. LA TELERREALIDAD COMO ENTRE-DEUX: ENTRE REALIDAD Y FICCIÓN

Es llamativo el cambio de régimen narrativo en los reality shows de segunda generación (Big Brother):

- la presencia de una fuerte narratividad en géneros que, tradicionalmente, se caracterizaban por un esquema narrativo básico conforme al modelo de la "quête mythique": los concursos, con su estructura progresiva organizada en pruebas ascendentes hasta conseguir la meta (el premio al valor),
- el paso de un modelo narrativo univocal, heredado de la ficción literaria y del cine - basado en la previsibilidad, en base a un esquema previo - a un modelo que se construye sobre la marcha, dentro de una cierta imprevisibilidad y de acuerdo con un modelo de multivocalidad, donde la figura del narrador omnisciente privilegiado deja paso a una pluralidad de narradores indistintos,
- la contaminación operada por los géneros autenticadores, de tipo referencial-documental, que obedecen a una función informativa: véase la pretensión "sociológica" de la primera versión de Gran Hermano,
- la dilución de las fronteras entre lo auténtico y lo manipulado, entre lo que es del orden de la realidad y lo que remite a la simulación de realidad,
- la generación de una realidad sui generis por el medio, un entre-deux (Imbert 2003) que fascina, precisamente, por su ambivalencia, porque es un espacio utópico, al margen de los lugares de representación social,
- una tendencia a privilegiar en los concursantes sus competencias pragmáticas, en particular la capacidad de adaptación al medio, más que su competencia cognoscitiva; este nuevo homo televisioni adquiere su competencia en / y de la performance misma, de su implicación como actor y buen usuario del medio, de su capacidad para dominar en su provecho las reglas del juego televisivo: las de la mostración de sí mismo y de la exhibición de sus intimidades.

Los concursantes se convierten así en sus propios narradores: en el hacer (en la acción dramática y su posterior dramatización por el medio) y en el decir mediante el uso del confesionario, instaurando una realidad auto-referencial.

Se promociona así al hombre común, más que al experto, a un sujeto producto del medio que se realiza ya no en la acción histórica (lo lineal) sino en la acción trivial cotidiana (lo efímero-puntual), con un cariz fuertemente experimental. De ahí el aspecto muy fragmentado de estas narraciones.

"Récits éclatés", los han llamado algunos (Tröhler 2002) polifocalizados, de protagonistas y narraciones múltiples, como en las películas y docusoaps que se sitúan en los límites de la ficción y de la no-ficción, estos relatos ofrecen una "dramaturgia de lo cotidiano" que nace de la interacción misma de los actores ante la cámara: "auto-personajes", como los califica Tröhler, por la auto-presentación sensible de su rol social "inscritos en el aquí y ahora de la representación profilmica".

Esta dramatización tiene su máxima expresión en las sitcoms que combinan habilidosamente lo eufórico con lo disfórico - con una inclinación hacia lo segundo en las series de hospitales o policías - y se sitúan en el cruce de lo público y lo privado, con un constante juego sobre aspectos privados de personajes en situación de representación social, explorando aquí también este entre-deux categorial, remitido por otra parte a una peculiar estructura espacio-temporal, la crónica, la vivencia cotidiana, un tiempo sin unidad, únicamente sostenido por su continuidad, marcado por su secuencialidad.

5. DE LO GROTESCO: LA FUNCIÓN CARNAVALESCA

La inflación de las formas narrativas no afecta únicamente a la telerrealidad. Es especialmente perceptible en los programas de entretenimiento que invaden las pantallas en las franjas horarias nocturnas, cumpliendo una clara función carnavalesca. En ruptura con el orden diurno - con la ordenación de la actualidad y la estabilidad de valores -, estos programas liberan las formas narrativas, con una inclinación cada vez más acentuada hacia lo grotesco, dejando riendas sueltas a la espectacularización de la realidad y a la creación de espacios auto-referenciales.

Parece como si, pasado un cierto horario, el discurso televisivo se liberara de su función referencial y de sus constricciones formales - temáticas, narrativas y éticas - para permitirse rupturas tanto de contenido como de forma. Ahí están en España Crónicas Marcianas, programa que surgió en 1997 como alternativa a los programas de Pepe Navarro que se había distinguido por su exploración sistemática de temas morbosos, en particular con ocasión del caso

Alcázar: primero como antimodelo y, muy rápidamente, como parodia de los programas de cotilleo, en tono de farsa, consagrando así lo que he llamado una "cultura del cachondeo" (Imbert 2003)

La explosión grotesca es la consecuencia natural de la inflación narrativa. Contrapeso contra la estética del buen gusto - de lo bello, de lo sublime - y de lo políticamente correcto, lo grotesco denota un gusto por la deformación: funciona como espejo deformante de lo social, y se traduce por una tendencia a la exageración, la extravagancia, el detalle insólito, la manifestación aberrante, todo cuanto introduce ruptura, desequilibrio en la representación de la realidad, expresando una fascinación por el desorden.

Crónicas Marcianas se inscribe plenamente en esta línea: polemización sistemática de la actualidad (tanto rosa como seria), teatralización del intercambio, dramatización y crudeza verbal, búsqueda de lo escandaloso, atracción por lo monstruoso, en fin, todo lo que expresa una de-formación de la realidad, con una propensión acentuada a la imitación burlesca. Es patente en este programa el lugar ocupado por los números de imitación, en forma de travestismo, protagonizados por Carlos Latre o Boris Izaguirre, que he calificado como el "transformismo televisivo" (Imbert, 2005) y por la parodia como "mundo al revés".

Llama la atención la tendencia al desdoblamiento: Javier Sardá, el conductor del programa, jugando continuamente con un estar dentro/fuera de la representación - pasando de un rol de poder a un papel de testigo más o menos benevolente; Boris Izaguirre, alternando discurso racional-crítico y actuaciones paródicas, entre bufón grotesco, insolente, disidente, que siembra la discordia, y "hombre de placer" cortesano, fiel lacayo del rey-Sardá, que controla el exceso; amen del papel de bufones que desempeña la verdadera corte de copresentadores que rodea a Sardá. Como en la Edad Media, bufones y payasos son vehículos de comicidad y consagración del principio carnavalesco que rige en la vida cotidiana.

Por fin el programa es el lugar de producción-mostración de un cuerpo grotesco: cuerpo de máscaras, del disfraz - con su función carnavalesca - y cuerpos de apósitos, de prótesis siliconadas de las que vienen a exhibir así sus protuberancias, auténticos nuevos monstruos de esta parada televisiva. Esta carnavalización del espectáculo televisivo, mediante lo grotesco, nos sitúa más allá de lo verosímil, en un espacio que, por supuesto, ya no es el de lo informativo - a pesar de la presencia de informaciones de actualidad -, ni tampoco el espacio teatral: estamos aquí en el simulacro total, el espacio de la deformación, que afecta a contenidos y formas y diluye fronteras, espacio de la performance pura, que se realiza y se acaba en su propia actuación, en el que lo increíble es la condición misma de la existencia de la realidad representada.

6. DE LO INFORME A LO DEFORME: CON-FUSIÓN DE GÉNEROS Y PASTICHE

Lo grotesco surge de una inestabilidad de las formas (Calabrese 1987) que propicia su transformación y puede derivar hacia lo monstruoso. Está vinculado a su hipervisibilidad: a su espectacularidad, nos dice este autor - derivada del hecho de que el monstruo se muestra más allá de la norma ("monstrum") - y a su "misteriosidad".

Exhibición (en lo referencial), desmesura formal (en el mostrar), lo grotesco opera el paso de lo informe a lo deforme. Lo hace en clave dramática: las aberraciones que aparecen en los talk shows, o en clave burlesca, las "barbaridades" que hacen, o dicen, los protagonistas de Crónicas Marcianas. Hay aquí una domesticación de lo deforme - de lo socialmente homologado como malo, feo, disfórico, monstruoso - que, mediante su exhibición carnavalesca, lo convierte en grotesco, anulando así, ¿o superando?, el horror, lo siniestro.

¿Estética de lo cutre, en sustitución de una estética de lo sublime? Crónicas Marcianas se mueve en ese no man's land, entre lo informe - la pérdida de las formas originales y la degradación de los valores (pudor, honor, integridad) - y lo deforme, las formas no reconocibles, vinculadas a lo anómico (lo irrecognocible-inaceptable) Calabrese ha destacado esta vinculación entre representación y objetos de valor, reflejo de una profunda inestabilidad, típicamente post-moderna. Si nos fascinan tanto las figuras Figura 4. Puesta en escena monstruosas, es seguramente porque el universo de verbal y no verbal valores moderno ("grandes relatos", ideologías) se está tambaleando. Crónicas Marcianas es el producto de esta ruptura en el orden de la representación, de corte anómico, que rompe con un sistema de valores, sin llegar a operar una ruptura irreversible ni remitir a otro sistema enteramente nuevo; se queda en el pastiche, como más en la parodia, pero nunca alcanza la subversión.

Se difumina las fronteras entre categorías y géneros, patente en la neo-televisión: lo monstruoso, lo aberrante se vuelven cómico como ocurre en algunos programas de videos domésticos y lo cómico -la imitación burlesca, el transformismo a lo drag queen, se vuelve literalmente monstruoso por su barroquismo...

Varios factores contribuyen a esta con-fusión en programas de entretenimiento y talk shows:

- la utilización del formato contenedor, formato informe por antonomasia, definido por su plasticidad, que permite esas "exploraciones" extremas de lo real: que acogen cualquier clase de temas, oscilan entre lo eufórico y lo disfórico, se basan en una actancialización abierta donde cualquiera puede erigirse en narrador de su propia historia, que toleran formas narrativas, expresivas diversas,

- la deformación sistemática de la realidad, mediante su hipervisibilización, ya sea en clave dramatizada, ya sea en tono humorístico, que se sitúa en el límite de la parodia en algunos formatos como las series. Es revelador a este respecto la exageración de rasgos y discursos en la serie colombiana *Yo soy Betty la Fea* o la española *Ana y los siete*, que las colocan a mitad de camino entre el melodrama y el pastiche.

- la aparición de géneros totalmente híbridos, que entremezclan lo eufórico y lo disfórico - las dramedias (Barroso 1995) o los alternan como en las sitcoms, reactivando la afinidad que tiene lo burlesco con lo tragicómico.

- la fascinación por lo deforme: aberraciones humanas, monstruosidad moral, crímenes abominables, como ocurrió en los reality shows de primera generación o en docudramas y reportajes de periodistas que acompañan in situ a la policía; o simplemente la exhibición de la monstruosidad física: por ejemplo la integración de enanos, a primeros de 2004, en el remake de un famoso juego-concurso: *Un, dos, tres*, en complemento de las "azafatas" de turno; o, en un reciente programa de Tele Madrid: *Entre tu y yo* (27/4/04) la mostración de la cara desfigurada de un participante por errores de cirugía plástica; o, en una operación inversa, en los últimos realities de la televisión americana, la transformación en directo del rostro de los concursantes mediante cirugía plástica.

- la emergencia de formatos que integran, hacen coexistir rasgos contradictorios, que oscilan entre lo siniestro y la caricatura, el horror y la irrisión y hacen intervenir modos de sentir opuestos, que con-funden las categorías típicas: los videos domésticos, con su fascinación por el accidente y su domesticación de la muerte, los juegos-concursos con pruebas repelentes o de corte humillante desde el "humor amarillo" hasta *El rival más débil*, o que escenifican el miedo (*Fear factor*)

- La reflexividad televisiva que transforma la realidad en su doble en los programas de zapping, donde mediante un efecto de redoble, la televisión se parodia a sí misma, distanciándose de su propio discurso, jugando con la representación misma (con la cámara invisible), desrealizando el referente.

¿Cuál es la función última de lo grotesco: alejarnos de la realidad o, mediante rodeo, visibilizar su inaceptabilidad, situándonos al límite de los anti-géneros?

CONCLUSIÓN: CUANDO LA TELEVISIÓN SE MIRA A SÍ MISMA

Simulación de realidad, deformación significativa, imitación/transformación de lo real, pastiche, parodia, en todos estos casos se produce una distorsión de

la realidad que a menudo desemboca en su desdoblamiento, en una transformación de la realidad objetiva en una realidad hipervisible, exacerbada en tono melodramático o burlesco, llevando hasta sus límites los nuevos modos de ver y de sentir.

¿Qué otro paso pueden dar los nuevos formatos televisivos, en esta exploración de los límites de lo representable? ¿Un paso más, como se intentó en la televisión holandesa, con la propuesta de un reality que pretendía emular una serie de ficción en la que se seguía los pasos de la muerte - más allá de lo representable (lo irrepresentable) - a través de la introducción de una cámara en un ataúd? ¿O un paso atrás, en la redundancia (el zapping), la irrisión (lo burlesco), - más acá de lo representable -, en una especie de reconocimiento de sus propios límites? ¿O recreándose en su capacidad de generar su propia realidad, de crear fama, de lanzar al mercado "artistas", como en *Operación Triunfo* o *Star Academy* y, como decía Borges, de "imponerlos a la realidad"?

¿En qué medida la parodia, lo auto-referencial, no marcan una ruptura definitiva con lo referencial, con el mundo real, produciendo una dilución irreversible entre el dentro (la intimidad, la confesión privada) y el fuera (la exhibición, la publicitación masiva) y una reversión de la mirada hacia el propio medio? ¿Sería la realidad televisiva la última realidad que nos queda frente al desgaste de lo real político e ideológico?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARROSO GARCÍA, Jaime (1995) *Realización de los géneros televisivos*. Madrid: Síntesis.
- CALABRESE, Omar (1987) *La era neo-barroca*. Madrid: Cátedra
- IMBERT, Gérard (2003) *El zoo visual*. De la televisión espectacular a la televisión especular. Barcelona: Gedisa.
- _____ (2004) "La dilución de las fronteras: hacia una televisión 'sin fronteras'", *DeSignis*, 6. *Comunicación y conflicto intercultural*. Barcelona: FELS-Gedisa.
- _____ (2005) "El transformismo televisivo o la crisis de lo real (de lo informe a lo deforme)". *Telos*, n. 62, enero-marzo
- _____ (2001) "Nuevos imaginarios/nuevos mitos y ritos televisivos: la hipervisibilidad televisiva." *DeSignis* *Mitos y ritos en las sociedades contemporáneas (de próxima aparición)*
- JOST, François (2001) *La télévision du quotidien. Entre réalité et fiction*. Bruxelles: Ina/De Boeck Université.
- RAZAC, Olivier (2002) *L'écran et le zoo. Spectacle et domestication. Des expositions coloniales a Loft Story*. Paris: Denoël.

TISSERON, François (2001) *L'intimité surexposée*. Paris: Hachette Littératures.

THÖHLER, Margret (2002) *Les récits éclatés: la "chronique" et la prise en compte de l'autre*, en *VVAA: Discours audiovisuels et mutations culturelles*. Paris: L'Harmattan.

ABSTRACT

Hay, en la neo-televisión, una inflación de las formas narrativas que conduce a una hibridación de los géneros, aparece en determinados formatos, como los reality shows y talk shows, pero alcanza también a otros formatos - late-shows, programas-concursos y sitcoms - que se encuentran en las fronteras entre géneros y categorías, con una deriva clara hacia lo grotesco, hasta situarse en los límites de la parodia. Crónicas Marcianas, en España, es un ejemplo de esta tendencia hacia el exceso y el pastiche.

There is, in the new television, one inflation of narrative forms that leads to an hybridation of genres and be evident in some formats, as reality shows and talk shows, but also concerns another formats -late shows, quiz shows and sitcoms-, situated in the borders within genres and categories, with an derivation towards the grotesque, that place them in the limits of parody. Crónicas Marcianas, in Spain, is an example of this tendency towards the excess and the pastiche.

Gérard Imbert es profesor de Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid. Entre otras actividades realizadas, ha sido miembro de la Casa de Velázquez de Madrid, profesor de la Universidad de Paris IV-Sorbona (donde se doctoró), investigador invitado en la Universidad Complutense de Madrid y agregado cultural, director del Instituto Francés de Madrid. Entre otras publicaciones cabe destacar *La tentación de muerte*. Representación de la violencia e imaginarios sociales en la posmodernidad. Una perspectiva comunicativa (Tecnos), *El zoo visual*. De la televisión espectacular a la televisión especular (Gedisa), *Los escenarios de la violencia* (Icaria)

E-mail: gimbert@humuc3m.es

FORMATO Y DISCURSIVIDAD.

EL CASO DEL SIDA EN LA TELEVISIÓN FRANCESA

LUCRECIA ESCUDERO CHAUVEL

1. INTRODUCCIÓN

"Cáncer gay" como se lo llamó originalmente en Francia, el Sida empieza en los márgenes de la sociedad al comienzo de los años ochenta y se vuelve, al final del milenio, un problema social y una epidemia planetaria: es el "fenómeno social Sida" la enfermedad más mediatizada de todos los tiempos (Causa Rerum 1992) El Sida ha operado como un revelador -en el sentido fotográfico- del funcionamiento social y atraviesa progresivamente todos sus aspectos, interrogando los fundamentos mismos de la democracia con la discriminación laboral, el acceso equitativo a los tratamientos en las sociedades post-industriales o el derecho de los países a producir sus medicamentos genéricos más allá de las multinacionales farmacéuticas. El Sida, tal vez como ninguna otra enfermedad en la historia contemporánea - ni la peste, la tuberculosis o la sífilis lo lograron antes - ha contribuido a cuestionar abiertamente los límites entre la vida privada y la pública y el desafío científico. En el plano de la exclusión social, el Sida coloca el tema de la libre circulación entre los países -recientemente le ha sido negado a un conocido actor argentino, Fernando Peña, el derecho a entrar en los EEUU, por estar enfermo de Sida -, la obligación de los test de reconocimiento en ciertos lugares de trabajo y llega a problematizar lo más íntimo de las prácticas sociales: la sexualidad. Desde el punto de vista de la comunicación, la enfermedad es un desafío a las estrategias de comuni-