

rosamente en los respectivos capítulos, complementados por otros de corte más puramente teórico como "El Muerto, el Fantasma y el Vivo en los lenguajes contemporáneos"; brillante reflexión acerca de la vivacidad, o falta de vivacidad, de la imagen fija, en movimiento y en directo. Carlón parte de las sugerentes metáforas de Barthes (lo fotografiado se convierte en objeto, en muerte, ya que "la persona que ha sido fotografiada está muerta", 127) y de Dubois (el acto fotográfico como medusación) Cabe también destacar la utilización del concepto de indicialidad de Peirce al comparar los distintos dispositivos por lo que a su vivacidad se refiere (131)

Otro punto aparte merecen las distinciones del autor entre toma directa y grabado, a la hora de analizar la televisión, estrechamente ligadas a su reivindicación de la necesidad de escribir una semiótica del directo. Carlón equipara grabado con cine, y con ficción, versus el directo, la no ficción, el ser testigos de cierta realidad (100), de modo que con la semiología de Metz se puede analizar lo cinematográfico y ficcional, y la semiótica del directo que propone Carlón (adaptando parcialmente a Metz, de quien destaca la vertiente semiológica y psicoanalítica) permite analizar el directo televisivo.

El autor recuerda que el directo televisivo no tiene porque ser una "exposición fiel e incontaminada", que está sujeta a un montaje, una selección (constructivismo de Eco versus realismo, mera crónica reproductiva, amén de una comprensiva tercera vía, 141-145), a la par que destaca las diferencias de temporalidad, de

"presente absoluto" (93) que caracterizan el directo. Carlón afirma que existe un abismo entre directo y grabado, a los que considera dos dispositivos distintos, ya que incluso tienen dos sujetos espectadores distintos. Estos espectadores, y la dificultad de compararlos, son analizados en "Sobre la desatención del dispositivo. Estudios culturales", donde se trata exhaustivamente la importancia del contexto en los estudios de recepción televisiva. Respecto a esta cuestión, el autor construye una tipología de espectadores en función de la distinción entre directo y grabado, comentando la consiguiente "ampliación del campo de la posible memoria compartida" (189)

Otro tema realmente interesante es si la audiencia puede tener respuestas diferenciadas (Morley) o no, de acuerdo con la perspectiva psicoanalítica (Metz, entre tantos otros) Parece ser que en el momento actual, según Imbert (2003), los productores televisivos confían más en el psicoanálisis, diseñando programas uniformes para distintos países y culturas. Carlón, en este sentido, sigue reivindicando las diferencias culturales: "Es el lugar específico de cada espectador en la trama interdiscursiva -definido por fenómenos como escolarización, etc.- el que toma la escena en las diferentes lecturas e interpretaciones" (117) El autor incluso mantiene intacta la capacidad de sorpresa ante los fenómenos transculturales, es decir, la recepción de estos programas televisivos prácticamente idénticos en distintos países, haciendo hincapié, a la hora de analizarlos, en el conocimiento forzosamente breve que tenemos de la televi-

sión, un dispositivo de muy corta vida en la historia de la humanidad.

La consideración de los medios de comunicación como constructores de realidad se halla especialmente presente en el análisis de los atentados a las Torres Gemelas. El atentado se convierte, así, en parte de nuestra experiencia compartida como sociedad: "La realidad social es construida por los medios en tanto experiencia compartida como realidad en devenir" (140), con el acento puesto en el correspondiente papel privilegiado de la televisión respecto la prensa, por ejemplo. Interesantísima también la cuestión de la memoria y el olvido referida a lo televisivo, que el autor trata en el mencionado artículo y en el dedicado a los mordiscos de Mike Tyson; cómo recordamos muchas cosas que no nos han sucedido, pero que hemos visto en televisión, cómo la memoria ha estado sujeta siempre al poder (Halbwachs) y cómo algunos autores (Dubois) consideran que la imagen tele-

#### FRANÇOIS JOST

INTRODUCTION A L'ANALYSE DE LA TELEVISION. París: Ellipses, 1999, 176 PP. ISBN 2-7298-4990-4

LA TELEVISION DU QUOTIDIEN: ENTRE REALITE ET FICTION. Bruselas: De Boeck-Ina, 2001, 212 PP. ISBN 2-8041-3719-8

L'EMPIRE DU LOFT. París: La dispute, 2002, 158 PP. ISBN 2-84303-066-8

La televisión ha ido experimentando numerosas modificaciones desde sus inicios en la década de 1930, tanto en su labor productiva y de adaptación tecnológica como en las formas de los contenidos que transmite. Su aparición representó el establecimiento de nuevas for-

visiva (especialmente el directo) es amnésica, frente a los partidarios de la anamnesis.

Así, la televisión es la máquina del acontecer social (194) y los discursos televisivos habilitan un nuevo tipo de memoria social e individual, hasta tal punto que, según Carlón, los grupos pueden llegar a constituirse en función del recuerdo televisivo, cosa que nos recuerda que este dispositivo merece estudios como Sobre lo televisivo.

Anna Tous Rovirosa

Universidad Autónoma de Barcelona

mas de socialización entre los individuos, construyendo así seguidores que con el paso del tiempo han derivado en lo que se conoce en términos operativos como telespectador. Hoy en día el telespectador adquiere mayor importancia dentro del proceso comunicativo

mediático, en gran parte gracias al desarrollo de la interactividad demandada por los nuevos formatos televisivos, que han requerido y desarrollado mayores competencias cognitivas y esquemas de referencia, tanto en los emisores como en los receptores.

En estos tres volúmenes, la mirada de François Jost nos plantea un camino para la comprensión de los distintos productos televisivos que giran en torno a la construcción de una supuesta "realidad", en franca correspondencia con las formas narrativas propias de la ficción. Los reality shows, talk shows, late shows, etc., son formatos televisivos que interesan al semiólogo porque le permiten comprender la dinámica del desarrollo de los nuevos lenguajes audiovisuales y, a partir de ellos, explicar la manera en que se traducen en mecanismos para la construcción de imaginarios en la mente del espectador.

En su *Introduction à l'analyse de la télévision*, Jost reconoce el género como un instrumento necesario para la alfabetización del telespectador. El telespectador interpreta los contenidos del texto bajo aspectos ya reconocidos y elabora mundos posibles en función a los objetos identificables en el producto televisivo. Sin embargo, François Jost advierte que la relación de anclaje de un género en un mundo no es algo dado, sino que se constituye a través de las estrategias del emisor y de las creencias del receptor, y que en ocasiones pudieran presentarse diferencias entre ambas. A partir de este concepto, "razonado como si se tratase de una entidad estable y

definida ontológicamente" (véase el artículo de este mismo número de *DeSignis*), Jost construye un modelo que considera el análisis de los modos de la enunciación, la distinción entre tiempo del espectador en contraposición con el tiempo televisivo, la mediación televisiva en la construcción de la realidad, así como el razonamiento de aquellos componentes claves que configuran la ficción televisiva, entre otros tantos aspectos. A lo largo de su obra, el autor propone la implementación de un metalenguaje que describa las nuevas lógicas que se generan al interior del texto, en busca de la construcción de sentido en la tele-realidad. Al determinar las características textuales de un programa televisivo, éste revela las técnicas argumentativas sobre las que se sostiene. Es decir, se pretende ubicar aquellos "saberes de la producción" que articulan los significados y que son reconocibles por el receptor. Se observan de esta manera, estrategias que permiten jugar con la temporalidad a través de la serialidad, la recreación de una aparente inmediatez de los hechos, la ruptura espacio-temporal construida a través del directo, así como la proyección de las múltiples realidades captadas por distintos puntos de vista. Todo ello con el propósito de hacer una "reconstitución", "escenarización", "dramatización", puestas en escena de nuestras vidas, pero que no son realidades ni ficciones. La imagen viene a formularse como una ficción dentro del lenguaje televisivo (Jost 2001: 13-16)

Jost sugiere, por lo tanto, dejar de lado la tradicional oposición entre reali-

dad y ficción al momento de definir el status de lo "verdadero", e incorporar en la categorización el carácter lúdico que manifiestan los programas televisivos. Así, al ubicar las cualidades formales del programa, el deslizamiento entre estos tres conceptos de referencia permite precisar las características del programa televisivo en relación a las posibles lecturas interpretativas que pudieran generarse a partir de su emisión. Como menciona el autor, "en el mundo lúdico, los actos, los gestos o las imágenes remiten siempre al juego en sí mismo y a las reglas que lo integran".

Finalmente, cabe señalar que a lo largo de su obra, Jost no pierde de vista que los distintos productos televisivos

obedecen a la dinámica impuesta por la globalización mediática. Es decir, los formatos deben ser estudiados como productos que se van recomponiendo con el tiempo, y que sus formas deben reformularse dependiendo el sitio al cual se apliquen. Las tendencias de la industria televisiva están marcadas en gran parte por el marketing y los programas responden a las necesidades del mercado. En cierto modo, el estudio de las tendencias televisivas y resaltar sus variaciones nos permiten prever su evolución en un momento dado.

*Edgar Morán Carreón*

#### GÉRARD IMBERT

EL ZOO VISUAL. DE LA TELEVISIÓN ESPECTACULAR A LA TELEVISIÓN ESPECULAR. Barcelona: GEDISA, 2003, 252 ISBN: 84-7432-954-X

El zoo visual es un compendio de artículos que analizan la televisión desde diferentes ángulos, beneficiándose de una perspectiva poliédrica que permite profundizar en dichas cuestiones, a la par que las entrelaza concienzudamente. Metodológicamente el autor utiliza, como mínimo, tres miradas. En primer lugar, una perspectiva semiótica. La aplicación de las estructuras modales (poder-ver, poder-hacer) de Greimas al estudio de la televisión actual es útil para que Imbert delimite con suma precisión conceptos como el de hipervisibilidad. Del mismo modo, la denominación

tímica para la categoría euforia/disforia sirve de eje interpretativo de la televisión actual, especialmente en lo referente a la diferenciación entre reality-show y talk-show. Imbert expone, asimismo, el nuevo tipo de contrato fiduciario ("se apoya más en el ver que en el creer", 31) que se establece entre emisor y receptor frente a una tercera realidad virtual con la que describe los programas de realidad, que no son ni "auténticos ni manipulados" (27) Se trata, por tanto, de una aplicación de conceptos clásicos de la semiótica -como el de actantes para definir cambios de roles de presentador-