

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-

espectador- a la televisión actual.

También cabe hacer referencia a una mirada antropológica a este zoo visual, con la cual detecta la similitud de ciertos comportamientos de recepción televisiva con los rituales, o el carácter mítico de determinados programas, como Gran Hermano. Mediante esta vertiente se explica también el auge de los concursos, estudiando binomios antropológicos de orden/ desorden, vida/muerte, azar/fatalidad. En este sentido, resulta brillante la comparación entre juego y narración. El autor llega a la conclusión de la "función tranquilizadora, de domesticación del azar" del juego (147)

Por lo que a mirada literaria se refiere, cabe hacer referencia a la formación humanística reivindicada por Debray (2000) y que los estudiosos de televisión utilizan cada vez más, motivo por el cual aventuramos que Carlón (2004) da nombre a una práctica extendida, al querer estudiar la televisión como obra de arte. El estudio de las referencias intertextuales de un producto televisivo no tiene porque ser distinto del de una obra literaria. Entendemos que Imbert se sirve de esta praxis desde una vertiente culturalista amplia.

El autor no olvida una perspectiva comunicativa mediante la cual deduce que la televisión actual crea colectividades de consumidores (más que espectadores) de marcas (más que de programas); recordando así el poder del marketing, y cómo se sirve de nuestras "identificaciones primarias" (246); según el autor no vemos televisión, la

consumimos.

Imbert trata cuestiones básicas para comprender la neotelevisión: la hipervisibilidad, la hibridación, la espectacularización y el narcisismo que lo produce, ahondando en la corroboración de la profecía de Eco de los años sesenta, la televisión que habla de sí misma (247) hasta llegar a la metáfora del zoo: la televisión como construcción de un zoo, un acuario, un mundo que se puede controlar, con sus normas internas. El acuario, recordemos, era un topos literario de los decadentistas de fin de siècle, caracterizados por el *tedium vitae* y el refugio en la torre de marfil, de espaldas al mundo, que plantean algún paralelismo interesante con algunos espectadores actuales. Esta construcción de un mundo controlable nos parece una reacción opuesta a la política, caracterizada por la pérdida de credibilidad, percibida como incontrolable. Los programas de telerrealidad -GH, OT- se convierten en escenificación de mundos posibles (47) Podemos atribuir a sus productores cierta vocación formalista, en la medida que los formalistas se preocupaban por la narración como realización posible, producto de combinaciones y contenida en una superestructura.

Así, de la mano de Imbert vemos cómo el saber intelectual deja paso al auge de lo emotivo, cómo se exorcizan pasiones (talk shows), miedos (mediante la espectacularización de los accidentes, ya sea en reality shows, en los informativos o los vídeos domésticos), cómo nos quedamos sin mediación, sin "distancia racional" (130) en muchos aspectos: vis-

ibilización de todo, explicación de lo inconfesable, pornografía; y nos metemos en la televisión mediante productos expresamente transculturales que permiten identificaciones de sujetos anónimos, sin atributos, que no son pero podrían ser los concursantes de GH o participantes de un TS.

El zoo visual es, pues, una amena y sólida explicación académica, a preguntas y actitudes razonablemente sorprendidas ante los síntomas más apabullantes de la neotelevisión -los famosos anónimos, los programas impúdicos-, además de un intento de pronóstico de adonde nos conduce dicha situación, qué clase de sujeto estamos siendo y seremos, en función de qué televisión vemos. En todos los casos, aunque muy especialmente en el talk-show (el retorno a la oralidad) cabría hablar de la curación por la palabra (Lafn Entralgo) propiciada por la televisión de las pulsiones, en palabras de Miller (137) y de las pasiones, ya sea eufórica o disfórica; en forma de talk show, de reality show o mediante una compleja hibridación de temas, formas y géneros.

Hipervisibilidad e hiperrepresentación que rayan lo obscuro y pornográfico, y que el autor concluye con certera comprensión de nuestra comunicativa sociedad: "A la carencia, contesta el desbordamiento; al déficit representativo, la hipervisibilidad del medio; al secreto, la pornografía del sentimiento" (243) Ni que decir tiene que sólo mediante esta profundización en la complejidad del fenómeno conseguimos comprenderlo en su polifacetismo.

Según Imbert, esta situación proviene de la fragmentación de la narratividad (Magris y Lyotard nos hablan de la pérdida de los grandes relatos), de la crisis de lo político, la muerte de la historia. Frente a la crisis de lo político, se intenta apalabrar la realidad (Duch) mediante programas fragmentados y fragmentarios que inciden en lo microsociedad, lo anecdótico, lo minúsculo, el suceso: "La televisión podría ser hoy el instrumento ideal de reconstrucción del tiempo presente -aunque sea de manera fragmentada" (25) Detrás de lo íntimo y lo cercano encontramos la crisis de lo político y la crisis de su correspondiente discurso informativo. Esta reivindicación de lo minúsculo da pie, en otro orden de programas, a la emisión en directo de vidas de personajes anónimos, a la vindicación de la fama fácil, a la heroicidad del anonimato (52-53)

En definitiva, mediante este narcisismo (nos vemos en el espejo televisivo), la televisión se antropomorfiza, se torna humana, sólo sabe hablar de sí misma, mediante la repetición y la retroalimentación. Imbert analiza certeramente una transformación severa que afecta géneros, formatos, y que produce una hibridación. De una mutación formal y de contenido, que no suponen -especialmente éstos últimos- meros cambios en televisión sino también en la sociedad, por la estrecha relación entre una y otra esfera.

Anna Tous Rovirosa
Universidad Autónoma de Barcelona

VI. PERFILES

VIVIR CON LOS OTROS

PAUL RICOEUR (1913-2005)

Paul Ricoeur es un autor entrañable. Su obra escruta la producción y recepción de mensajes a través un estilo lúcido, riguroso, cálido y vital. Sus temas son universales: la lectura de un texto, de las acciones de otros, del mundo; la narración como espacio de tensión entre la realidad y el deseo; la autobiografía como responsabilidad y libertad y la historia como esa urdimbre con que entrelazamos nuestra vida con el resto de la especie. Al abordar cada uno de esos temas el filósofo francés abrió brecha para explorar actividades esenciales del ser humano: la comprensión, la interpretación, el autoconocimiento y la invención de maneras de "estar con los otros".

Leer un texto, leer el mundo

En varias de sus obras Ricoeur plantea la lectura como una actividad que supone un encuentro entre conciencias. Una lectura feliz y plenamente realizada requiere de un lector activo y atento, capaz de afrontar la tensión entre descubrir e inventar; restaurar -la intención de un corpus textual organizado con un fin determinado- y mantener la distancia frente a él; reconstruir el sentido original y apropiarse de su mensaje "para mí"; en suma, la dialéctica entre recuperar y recontextualizar las acciones humanas.

Como ha señalado Ángel Gabilondo (1999) para Ricoeur la lectura supone una forma especial de comunicación en la cual han desaparecido las circunstancias de enunciación, los referentes y el contexto que justificaba las acciones. Se trata además de un proceso en el que emerge un observador