

## **El edificio en aprietos. Violencias *en abîme*.**

Raúl Rodríguez Ferrándiz  
Universidad de Alicante

Hay personas que creen que el catch es un deporte innoble. El catch no es un deporte, es un espectáculo; y no es más innoble asistir a una representación del dolor del catch que a los sufrimientos de Arnolfo o de Andrómaca. [...] Aquellas personas se indignan porque el catch es un deporte falseado [...] Al público no le importa para nada saber si el combate es falseado o no, y tiene razón; se confía a la primera virtud del espectáculo, la de abolir todo móvil y toda consecuencia: lo importante no es lo que cree, sino lo que ve.

\*\*\*

Un niño norteamericano se lanzó desde un séptimo piso porque quería volar como Supermán. Podríamos decir también que Madame Bovary murió por haber leído libros.

“Cuidado: por ese camino se justifica la censura”.

ROLAND BARTHES

### 1. El problema y sus trampas

Reflexionaba Borges a principios de los años cuarenta sobre la insidiosa petición de principio que puede derivarse de tildar algo de *problema*. Y lo ilustraba con la expresión el "problema judío", cuando todavía no sabíamos el alcance de las medidas terapéuticas que Hitler estaba tomando al respecto. Hablar del problema judío -advertía Borges- "es postular que los judíos son un problema; es vaticinar (y recomendar) las persecuciones, la expoliación, los balazos, el degüello, el estupro" (1976:35). Más tarde hemos contemplado las imágenes de aquella solución final y son ellas precisamente las que han

documentado inequívocamente tamañas atrocidades. Lo mismo podríamos decir, ahora, del “problema palestino”, lo cual demuestra la persistencia de la tentación de problematizar, que no conoce bandos ni fronteras, y que asigna sibilamente responsabilidades y urge soluciones expeditivas. Pues bien, el *problema* del conflicto y la violencia en los medios audiovisuales es también una petición de principio. Tengo la impresión de que esa fácil deriva hacia el diagnóstico y la prescripción puede achicar el panorama e imponer sólo miradas reparadoras o redentoras. Sobre todo porque no se trata de hablar de la violencia, sino de la *representación* de la violencia. Es fácil confundir la violencia con su representación audiovisual, sobre todo en una época en la que al parecer vivimos una crisis -otra palabra mayor- de la representación. Magritte nos mostró en su obra que el dibujo de una pipa o de una manzana no son una pipa y una manzana (pero jugó peligrosamente en el filo de esa distinción en muchos de sus cuadros, en un abismamiento de niveles inquietante: los titulados *La condition humaine*, *La belle captive*, *Le soir qui tombe*, por ejemplo) y Barthes nos enseñó además que la fotografía de la jura de bandera de un soldado francés negro en la portada de una revista (Barthes 1980:207-220), o de unas pastas en un anuncio en prensa (1986:29-47) no documentan *sólo* un hecho o un producto a la venta, sino que van más allá. Sin duda la semiótica ha avanzado ya una operación de igual radicalidad y contundencia en el ámbito de los medios audiovisuales, al refutar su mera condición protésica o amplificadora (Eco 1965, 1968, 1986, Gubern 1992, Imbert 1992, Vilches 1995, González Requena 1989).

Es decir, si bien conviene no confundir el objeto, la persona, el acto, con su imagen, también es cierto que en un sistema de telecomunicaciones masivas a menudo esa imagen, esa huella, es lo único que tenemos: no podemos aspirar a experimentar el *aura* del original, como diría Walter Benjamin. Por otra parte, quién duda de que una presunta "realidad" teletransportada a nuestros domicilios a través de las ondas se reconstruye en nuestro receptor de una forma original, inédita, distinta a la que es en el punto de emisión, y quién duda además de que nada impide construir una realidad *ad hoc* precisamente para ser retransmitida (como en las ficciones sometidas a un guión y a una escenificación), *con vistas a* –nunca mejor dicho– cómo quedará en la pequeña pantalla. Es decir, en la televisión (en la informativa, se

entiende) cada vez suceden menos cosas que habrían sucedido igualmente de no estar presente la televisión, y cada vez más ésta sugiere, alienta, impone o directamente fabrica hechos para ser retransmitidos: esos *Pseudo-Events* que ya deploraba Daniel Boorstin a principios de los sesenta (Boorstin 1992:205-228).

Luego si parece evidente, al menos en primera instancia, que una cosa es lo "real" (con todas las cautelas que debe inspirar esa inquietante palabra) y otra su signo audiovisual, no es menos cierto que esa relación no supone siempre una sumisión o una dependencia reproductora de lo segundo hacia lo primero. Ni siquiera hay, de hecho, un primero y un segundo en una relación temporal y causal. Sucede más bien de otra manera: se construye una espontaneidad o, si se quiere, se improvisa una actuación cuidadosamente planificada. No existen las "cosas del mundo" y las "cosas de la tele", digamos, siendo éstas o bien una copia audiovisual de aquéllas o bien una declarada e inequívoca creación, adscrita a géneros bien caracterizados (las teleseries, los telefilmes, los concursos, la publicidad en cierto sentido), pero inspirada verosímilmente también en ellas. Las cosas no son así de fáciles. Definitivamente, *in principium erat televisio*. La televisión no sólo (y no principalmente) pre-ve para nosotros acontecimientos que eventualmente podríamos ver con nuestros propios ojos, sino que provee un guión, unos actores, una escenografía *sólo para sus ojos*, los de la televisión, y para los nuestros, siempre que sea a través de aquéllos.

Es por ello que parece cada vez más difícil, sobre todo para los analistas y expertos, deslindar la violencia (o el terror o el amor o el sexo o el juego o la competición) en tanto acciones y pasiones humanas, pre-, extra- trans- y con toda seguridad posttelevisivas, de sus correspondientes géneros audiovisuales (llámense *gore* o *manga*, *thriller* o suspense, melodrama o culebrón, porno blando o *hardcore*, concurso o retransmisión deportiva). Se diría que el espectador vive sólo a través de lo que ve, y entonces lo que ve se denuncia construido para suscitar esas pulsiones, decididamente heterónomas. Antes la operación redentora se limitaba a descubrir la tramoya y el doblez, como quien despierta a un niño de su ilusión para convencerle de que el Hombre del Saco (llámese *Godzilla*, *King Kong*, *Elm Street* o *Expediente X*, la crónica negra de los telediaros) o los Reyes Magos (*¡Qué bello es vivir!*, *La gran familia*,

*Ghost, Fama, Un, dos, tres* o *La casa de la pradera*, el *NO-DO*, la crónica rosa) son una invención, lo cual suponía todavía la confianza en un patrón de verdad o de realidad ante el que desvelar las burdas mascaradas. Ahora más bien se pretende que esa ilusión es la única y monstruosa verdad, el mundo se deshace en fábulas y las fábulas dominantes ahora son las audiovisuales: no hay más paisaje, paisanaje e historias que los televisivos (Tamara y su corte, Bin Laden y la suya, *Gran Hermano, Operación Triunfo*).

Así las cosas, se da por descontado que los contenidos de los medios, incluida la violencia en lugar prominente, son los ladrillos que levantan el edificio de la precaria, oscilante realidad social en tanto horizonte intersubjetivo. En este punto se suscitan varias cuestiones: ¿tiene sentido todavía establecer una diferencia entre esa construcción de la realidad y la construcción de la mera posibilidad o ya no? En otras palabras, ¿de la construcción de la realidad se sigue, a todos los efectos, la realidad de la construcción y de lo construido? Y, por último, casi como petardo: si de edificios y horizontes hablamos, ¿qué efecto ha tenido la violenta transformación del *sky line* neoyorquino sobre estos aspectos? ¿Ha sido realizadora o desrealizadora?

## 2. Mimesis, catarsis y cordura.

Los estudios clásicos sobre los efectos de la representación de la violencia en el cine y en la televisión han obviado a menudo, precisamente, esa condición suya de *representación*, es decir, la distancia cognoscitiva y emotiva entre las imágenes enmarcadas del cine y la televisión y la vida “sin marcos” del espectador. Y así, han primado la medición de las conductas “observables” que dependerían del consumo de violencia televisiva o cinematográfica. Es decir, se presupone que la contemplación de la violencia en los medios audiovisuales lleva aparejados unos efectos apreciables en términos de comportamiento. Estos estudios se han movido entre los polos, ya tópicos, de los efectos *miméticos* (la imitación en la realidad de la violencia representada) y los *catárticos* (la purificación de la agresividad, la descarga emocional en las

imágenes), lo cual corresponde, *grosso modo*, con los mecanismos de la identificación y de la proyección bien descritos en términos psicológicos. El aliento de la violencia o su inhibición a partir de las imágenes eran posibles tanto para productos audiovisuales adscritos al género ficcional (el cine, para entendernos) como al género informativo en formato televisivo, porque la suspensión de la incredulidad y el borrado del enunciador que requerían las ficciones las acercaban en cuanto a verismo al valor de testimonio gráfico y sonoro de las grabaciones videográficas, por no hablar del directo televisivo.

Ahora bien, lejos de tremendismos o de proclamaciones del valor terapéutico de la violencia audiovisual, los estudios sobre efectos directos llegaron a la constatación, sensata a nuestro juicio, de que eran más bien limitados: tanto el mimetismo como la catarsis afectaban visiblemente a individuos particularmente sensibles, de antemano proclives a brotes violentos. La violencia audiovisual podía, en ciertos casos críticos, reforzar las conductas agresivas originadas y alimentadas por causas distintas (personales, familiares, socio-económicas, de educación), mientras que para una inmensa mayoría de audiencias que no las manifestaban habitualmente la violencia contemplada podía igualmente reforzar su rechazo a los métodos violentos. Pero eso ya lo intuíamos. Decía Régis Debray que muy probablemente algunos trogloditas asumían riesgos inútiles en la caza por mor de las pinturas rupestres (1994:95), de la misma manera que hoy en día en las procesiones de Semana Santa la *imitatio Christi* deja espaldas laceradas y pies y rodillas ensangrentados: violencia sacrificial a imitación de las imágenes de la Pasión. Por poner ejemplos cinematográficos, el descerebrado *Taxi Driver* de Scorsese se entregó a la violencia criminal, a una especie de mesianismo afásico, meramente ejecutor, a partir de las imágenes pornográficas o violentas que consumía en el cine y en el televisor. Antes de comenzar su locura homicida destruyó su receptor doméstico, cruzando así simbólicamente la línea que separa la condición de espectador de la de actor (y autor) violento. Y en *La naranja mecánica* de Kubrik se pretendía apaciguar al desequilibrado líder criminal mediante el bombardeo continuado de imágenes violentas. Un adolescente aprendiz de piloto en Tampa (Florida, EE.UU.) ha robado su avioneta de prácticas y después de sobrevolar un área restringida se ha estrellado contra el piso 28 del *Bank of America* de dicha ciudad. En una carta de despedida

confesaba admirar a Bin Laden y dedicarle su suicidio. En todos los casos, desde la violencia inaugural de los cavernícolas, en que supervivencia y superstición parecen inextricablemente unidas, hasta la violencia “gratuita” de un cierto nihilismo gamberro situado en un futuro indefinido, tanto en la violencia suicida del niño inspirado en el superhéroe de ficción como en la inspirada en el supervillano del noticiario acaso programado sin solución de continuidad lo que tenemos son excepciones, anomalías dementes que confirman la regla de la cordura ante las imágenes violentas.

### 3. Bin Laden, cineasta.

Ante esa esencial normalidad de nuestra relación con las imágenes, incluso las más terribles y violentas, los últimos acontecimientos, por su alcance, pueden dejarnos ciertamente perplejos. Puede resultar curioso, en este sentido, que los sucesos del 11 de septiembre pasado, milimétricamente planificados para su contundente impacto visual y su retransmisión en directo y en mundovisión, hayan partido de una fe sañudamente aicónica: la destrucción de las torres, a medias física y simbólica (un derribo, una matanza, pero también una iconoclasia) ha deparado una "iconogenesia" acaso mucho más persistente. Los mismos que dinamitan estatuas milenarias, cubren con celosías de tela a sus mujeres, prohíben el cine y la televisión y derriban iconos del enemigo han alimentado para siempre el archivo de imágenes de la humanidad. Su papel en la historia será -tristemente- visual. Hasta difunden sus comunicados al mundo en soporte videográfico, y no como declaraciones o manifiestos solamente verbales, y nos muestran vídeos de ejecuciones sumarias con todo lujo de detalles. ¿Es acaso imposible escapar a la imagen? Cuidado: bien mirado, la paradoja se vuelve grotesca cuando reparamos en que a esa brutal transparencia de la violencia terrorista los Estados Unidos, golpeados, responden con apagones informativos, censuras que nos ahorran la contemplación de la sangre y las vísceras. Qué curiosa inversión de los términos, qué cruce insospechado de los rasgos innegociables de las “civilizaciones” en conflicto: la Sexta Enmienda decae y triunfan las emisiones de la cadena qatarí Al Yazira. ¿Mestizaje al calor de los golpes?

Volviendo a la secuencia de imágenes de marras, cómo negar su violencia sobrecogedora. Violencia por un lado repetida hasta la saciedad, violencia por otro lado tan espectacular que se acerca a la pura invención. Decía Barthes que acaso las únicas imágenes carentes en absoluto de connotación son las traumáticas (1986: 25). Quizá el shock visual bloquee al animal simbólico que somos, pero una vez almacenada en el recuerdo y no experimentada como estímulo o pulsión, la imagen, aún la más impactante, se convierte en iconograma y de ahí en ideograma, en símbolo o en figura que resume metonímicamente todo un acontecimiento. Y al pasar a la “historia” (y aquí vale tanto la *history* cuanto la *story*, la crónica o el testimonio tanto como el cuento o el guión) se humaniza definitivamente.

¿Cómo decir, pues, que la programación continuada, la repetición cansina de las mismas imágenes de las torres golpeadas y derribándose acaba insensibilizándonos? ¿Cómo sostener que la violencia vista y revista por televisión nos hace inmunes al dolor e íntimamente complacientes y hasta ávidos de esa dosis periódica, de ese chute de adrenalina? No hay insensibilidad, analgesia que valgan: hay una humanísima conversión del impacto que golpea nuestro “ahora” en un eco cada vez más debilitado, porque el diferido es una memoria protésica que nos devuelve domesticado el shock inicial, que lo cita y lo enmarca, que lo racionaliza de alguna manera, que busca un consuelo o una compensación. No de otra manera nos comportamos ante desgracias que nos tocan de cerca o de las que somos testigos presenciales. No sé por qué el televidente habría de cargar sobre sí con una pesadumbre proporcionada a la magnitud del desastre y de duración indefinida, cuando en su vida privada se comprende y hasta se le insta a que supere las adversidades o los golpes de la fortuna. Pedir otra cosa sería lo verdaderamente *inhumano*.

Junto a la *repetición*, se suele denunciar otro factor desrealizador, digamos: la *espectacularidad* que sugiere *fabulación*. Mientras la primera supone que, como en la querencia infantil por la vuelta del canto y del cuento, la repetición vacía el sentido y lo convierte en ritmo asemántico, en metrónomo sin melodía que acompañar, la segunda arguye que la *great news* es tan vivaz, tan sincronizada, tan abominable que no cabe en la realidad: debe ser cosa de Hollywood. Mientras los efectos de la repetición se dejan sentir, lógicamente, a medio plazo, los efectos de la fabulación son instantáneos, de primerísima

hora. Ya ha sido glosada hasta la saciedad la impresión de ficción audiovisual que desprendían las imágenes en directo del atentado de Nueva York, y ya han sido convenientemente filiadas esas imágenes con producciones cinematográficas que imaginaban monstruosos grupos terroristas islámicos al asalto del centro mismo de la civilización occidental, colapso de rascacielos, secuestro de aviones, fanáticos suicidas: desde *Aeropuerto* y *El Coloso en llamas* hasta *La jungla de cristal* y *Mentiras arriesgadas*. Se trata de esa sensación momentánea, experimentada por mucha gente, de la irrealidad de las imágenes, de su construcción incruenta para el espectáculo de masas. Ahora bien: lo insostenible es postular la persistencia de ese “efecto de ficción” en el gran público. Por supuesto que el atentado es una construcción (destruccion) de realidad, pero no confundamos lo facticio con lo ficticio y no menospreciemos el buen sentido, el *discrimen* de los espectadores. En otras palabras, es posible observar momentáneamente las imágenes con incredulidad, es posible extasiarse y quedarse estupefacto por la insólita, unánime construcción de realidad que se desarrollaba ante nuestros ojos, en todas las cadenas, pero ello sin perjuicio de compadecerse por las víctimas del edificio en ruinas, víctimas reales.

En cualquier caso, esa connivencia de los guiones cinematográficos con la ejecutoria terrorista vista por televisión es sumamente sugestiva y nos da pie, creo, a rizar el rizo: hablar no tanto sobre la representación de la violencia en el cine y en la televisión, sino sobre la representación de la violencia en la televisión *según el cine* y viceversa, la representación de la violencia en el cine *según la televisión*. Es decir, el cine que elige como tema a la televisión, que la representa representando el mundo (o menos) y la televisión (informativa) que se hace eco del cine, que trata como noticia la ficción cinematográfica. Se trata por tanto de una representación *en abîme*: una de las pantallas como primer nivel representativo, la otra pantalla como segundo nivel, un abismamiento, en fin, de pantallas y de violencias donde se juega el juego milenario de la realidad y la ficción y de sus vertiginosas atracciones y metamorfosis. Analizaremos aquí, a modo de ejemplo, un filme y un pequeño fragmento de un telediario, que iluminan aspectos distintos de las violencias reales y simbólicas de los medios audiovisuales en su mutuo reflejarse.

#### 4. Autocrítica como tolerancia represiva.

En la película *Network*, de Sidney Lumet (1975), se representa de forma sumamente ácida y descarnada la violencia como *argumento* televisivo en todos los sentidos (argumento ficcional, argumento del noticiario, argumento de los programadores para aumentar la cuota de audiencia, argumento empresarial de la cadena en el trato con sus empleados, argumento de los propios telespectadores para permanecer recluidos a resguardo de un mundo hostil). Un veterano y prestigioso presentador de telediario de una gran cadena norteamericana, Howard Beale (Peter Finch), es despedido porque sus índices de audiencia han bajado notablemente. Enloquecido, en su penúltimo programa anuncia ante las cámaras que en el último se suicidará en directo. Es retirado fulminantemente, como cabía esperar, pero se arrepiente y pide una nueva aparición para retractarse públicamente y despedirse con dignidad. Pero vuelve a despotricar, ante la mirada atónita y divertida de una audiencia creciente, atraída por su revelación del día anterior. Cuando ya nada parecía poder evitar su cese definitivo y por la puerta de atrás, una joven programadora recién llegada a la empresa (Faye Dunaway) convence a los directivos de que su papel al tiempo de mesiánico enardecido y de vocero de la frustración y el desencanto de amplias capas de la población, es un éxito de audiencia, y que no sólo no hay que retirarle, sino diseñar para él un programa en el que dé rienda suelta a sus jeremiadas y a sus efusiones dramáticas. El director de los informativos (William Holden) es defenestrado y sustituido por la joven emprendedora y se gesta un programa que espectaculariza la crónica de la actualidad. Y así nace un nuevo Howard Beale, “el profeta iracundo de las antenas”: un espacio en directo, con público jaleador en el estudio, donde Beale, iluminado tan solo por un foco y con el fondo de una vidriera de catedral gótica, lanza sus invectivas contra el televidente y contra la propia televisión.

Mientras el programa de Beale cobra audiencias cada vez más numerosas, la joven directiva de la cadena negocia nuevos espacios de impacto: la grabación de acciones terroristas por un grupo extremista fuera de la ley –El Ejército Ecuménico de Liberación– y su emisión en forma de serie:

un *reality show*, una televerdad de violencias programadas semanalmente: asesinatos, atentados, atracos, secuestros. Bien, cuando el programa de Beale, agotada la fórmula de su éxito, comience su declive, la cadena planificará, en un bucle sublime, el relevo: Beale, que había anunciado al principio que se suicidaría en directo, es asesinado en directo por dos terroristas infiltrados entre el público del plató. Un formalmente perfecto recurso de continuidad televisiva, de flujo planificado (Williams 1975): un anticipo promocional espectacular, como mandan los cánones, que conecta el programa presente con los por venir. En el sostenido plano final de la película las pantallas de todas las cadenas emiten las escenas de la inmolación *ad maiorem gloriam televisionis* de Beale, pero al poco el pandemónium televisivo, inexorable, arrastra las emisiones a otras derrotas. El show debe continuar.

La película, que hace de la caricatura ácida su tesis, puede ilustrar muy bien, aunque de forma maniquea, la transición entre una “paleotelevisión” y una “neotelevisión”, bien descrita en el caso de la televisión europea, donde sin duda el punto de inflexión, digamos entre mediados de los setenta y mediados de los ochenta, parece más evidente que en la norteamericana (Eco 1986, Casetti 1988, 1994, Casetti y Odin 1990). El personaje representado por William Holden es una encarnación del periodismo televisivo serio, del compromiso informativo, de la neta separación entre la información y la opinión, y entre ambas y el entretenimiento, de una ética profesional que no acepta que la televisión es un negocio que consiste en vender espectadores a los anunciantes. La joven programadora (Faye Dunaway) representa la cruda mercantilización de las emisiones, la tiranía de las audiencias, la demagogia del “dar al público lo que el público pide”, la falta de escrúpulos para la transgresión no ya de los límites de lo exhibible o representable, sino de la genuina demiurgia televisiva: en la construcción de realidades *ad hoc* para la televisión. Por un lado el informativo en su formato clásico, con un presentador que entabla con su audiencia un contrato pedagógico, es sustituido por el conductor de un show con público en el plató, que vibra cuasi-estimularmente en respuesta a las interpelaciones dramáticas del otrora creíble informador; por otro la crónica de la actualidad está instigada, promovida, financiada por la propia televisión: la crónica es un guión televisivo, pero ya sin rebozo, sin vergüenza, con descaro.

Conviene en este punto destacar un aspecto que aborda la película y que me parece especialmente relevante. Se trata de eso que, con Marcuse, llamaríamos la “tolerancia represiva”. El medio de masas, la cadena televisiva UBS en concreto, surte su propia versión del apocalipsis televisivo: Howard Beale reparte a diestro y siniestro quejas contra la televisión, contra su propia cadena y programa. Fustiga incluso a sus espectadores tanto presenciales como a domicilio: les reprocha su analfabetismo funcional (no leen periódicos y menos todavía libros: sólo ven la televisión), su gregarismo y abulia, hasta insta a sus televidentes a que desconecten el aparato. En otras palabras, como ya denunciaron los teóricos de Francfort, los medios de masas fagocitan, asimilan, absorben y defecan, ya desactivada e inocua, la propia crítica radical que puede formularse contra ellos por el simple procedimiento de dar a sus voceros minutos ante las cámaras y los micrófonos. Bien sea una auditoría externa (el intelectual “independiente”), bien sea un profesional de la casa investido con la autoridad que da el conocer bien la máquina por dentro, el mero hecho de televisar la denuncia hace de ella el anticuerpo que inmuniza el cuerpo entero. La televisión se cura en salud exhibiendo al gurú que diagnostica sus males y que mágicamente preserva a sus telespectadores por el hecho mismo de estar viendo precisamente ese programa. Como las bendiciones *urbi et orbe* del Papa en Año Nuevo, que cumplen su función aún presenciadas por televisión y consienten la indulgencia plenaria (aunque vistas en directo solamente, no en diferido), el sermón del telepredicador asume en sí mismo la confesión y la contrición y lleva implícita la penitencia y la absolución: podemos volver a pecar. La cuestión es que ahora esa reprimenda apocalíptica se ha convertido en una especie de fingida distancia irónica y ha llegado a cuajar incluso en género propio, y cada cadena exhibe su bestiario a partir de las imágenes que recopila de las otras cadenas, en un museo de los horrores televisivos en forma de *zapping*: actuaciones chocarreras o soeces, entrevistas estúpidas, egolatrías ridículas, manipulaciones informativas varias, errores groseros, salidas de tono. No sólo la torpeza ajena, incluso la propia tiene cabida en esta ceremonia de general autoflagelación del medio, pero sin dramatismo, jocosamente.

## 5. Crónicas de mundos.

En cuanto a la representación de la violencia en el cine según la televisión, hemos elegido un pequeño fragmento televisivo, de carácter informativo, donde las noticias del mundo y las noticias del séptimo arte parecen acabar en un *totum revolutum*. El Telediario de *La 2* del jueves 28 de septiembre de 2000, emitido a las 22 horas y presentado por Lorenzo Milá, informó del escándalo político en Italia ocasionado por la emisión, en dos telediarios de la RAI en horario de todos los públicos, de fragmentos de vídeos de pederastia y tortura a menores incautados por la policía. En el informativo español fueron ofrecidos, a su vez, breves cortes no explícitos. Inmediatamente después se mostró, sin voz en off del presentador todavía, imágenes de un cuerpo desnudo y al parecer muerto en un parque. Se trataba de planos de la película *Plenilunio*, de Imanol Uribe sobre novela de Antonio Muñoz Molina, que narra las pesquisas de un inspector de policía para esclarecer la brutal violación y asesinato de una niña en una pequeña capital de provincia, y que acababa de ser estrenada en el Festival de San Sebastián. Luego vimos al director, autor y actores posando con la playa de La Concha al fondo.

Pues bien, tenemos aquí una muestra, entre otras tantas, de los caracteres del genuino “flujo” *neotelevisivo*: de la crónica del mundo a la ficción sin solución de continuidad, pero con evidentes elementos que suavizan la transición: la crónica no es tanto “del mundo” (la pederastia y su comercio audiovisual como delitos perseguibles) cuanto de “los medios” (los telediarios culpables de obscenidad irresponsable y morbosa al mostrar esas imágenes: autorreflexividad, en este caso crítica); y la ficción (audiovisual) lo es de otra ficción (literaria), aunque en ambos casos se trata de un “problema candente”, cuando aún pesa en nuestra memoria el caso de las niñas de Alcàsser y todas sus secuelas audiovisuales, actualidad que la noticia inmediatamente anterior no hace sino confirmar. Es decir, por un lado el noticiario tiene como noticia el uso que han hecho otros noticiarios de cierta información gráfica, por otro lado la noticia presuntamente de la sección “espectáculos” refuerza su verismo en ese solapamiento planificado. La impresión, con todo, es la de un alejamiento de la “realidad”: la televisión en su función informativa, documental, interpone cada vez más espejos dirigidos a ella misma, con el azogue cara a la realidad: los programas ya no son ventanas, con marcos y batientes distintos, claro es,

pero abiertas al mundo, sino espejos que acotan y proyectan narcisísticamente su propia imagen en un baile un tanto claustrofóbico.

Así pues, la televisión de estos tiempos deja una impresión extraña: por un lado la distancia crítica, otrora condición de la lucidez y de la resistencia, parece imposible. No hay argumento contra ella que la propia televisión no haya previsto y representado con un énfasis incluso histórico. Por otro lado es tan excesiva, sea en la proclamación del compromiso informativo (un garantismo meramente formal, a menudo bufo en su arrogancia), como en su función de entretener (nada de lo humano le es ajeno: “sinceridad” hasta la náusea, pasada por todos los demás humores corporales) que el propio exceso, flagrante, se vuelve su única verdad y la clave para entender cabalmente todas sus debilidades y deformidades.

Quizá Fredric Jameson haya acertado a definirla, sin proponérselo, cuando señala como signo de los tiempos una especie de “sublime histórico” (1991:77). Es precisamente ese exceso autoconsciente, es decir, en absoluto ingenuo, sino resabiado, ese neobarroco salón de espejos, esa intensidad meramente superficial, pero abismática a la vez, eufórica y destructiva sin medianías, la que mejor define el pulso de lo audiovisual de comienzo de siglo y milenio. Imaginémoslo como un sueño, casi una pesadilla: en el salón no hay nadie y la única reflexión es la de los propios espejos, al acecho. De repente alguien entra, y entonces se desata un fuego cruzado de imágenes en todas direcciones. Si de violencia hablamos, el caso se asemeja a aquella escena famosa de *La dama de Shangai*, de Orson Welles, homenajeada hace poco por Woody Allen en *Misterioso asesinato en Manhattan*: cuesta trabajo acertar a disparar al culpable y no a los fantasmas en los espejos. Algunos piensan que el culpable, en la confusión, puede hacer mutis por el foro y esfumarse, otros piensan que ya no hay bambalinas, *backstage life* a la que retirarse y otros piensan que no hay culpables de carne y hueso, y le echan toda la culpa a los espejos. Fuera, con todo, la vida continúa.

## BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland (1980): *Mitologías*, México, Siglo XXI [1957, 1970].
- \_\_\_\_ (1986): “El mensaje fotográfico” y “Retórica de la imagen” en R. BARTHES, *Lo obvio y lo obtuso*, 11-27 y 29-47 [*Communications* 4, 1964].
- BAUDRILLARD, Jean (1996): *El crimen perfecto*, Barcelona, Anagrama, [1996].
- BENJAMIN, Walter (1973): *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, pp.15-57 [1936].
- BOORSTIN, Daniel J. (1992): *The Image. A Guide to Pseudo-Events in America*, Nueva York, Vintage [1961].
- BORGES, Jorge Luis (1976): *Otras inquisiciones*, Madrid, Alianza/Emecé.
- CASETTI, Francesco (1988): *Tra me e te. Strategie di coinvolgimento dello spettatore nei programmi della neotelevisione*, Turín, Eri.
- \_\_\_\_ (1994): *El pacto comunicativo en la neotelevisión*, Valencia, Episteme.
- CASETTI, Francesco et Roger ODIN (1990): “De la paléo à la néotélévision. Approche sémio-pragmatique”, *Communications* 51, pp.9-26.
- DAYAN, D. y E. KATZ (1995): *La historia en directo. La retransmisión televisiva de los acontecimientos*, Barcelona, Gustavo Gili [1992].
- DEBRAY, Régis (1994): *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Barcelona, Paidós [1992].
- ECO, Umberto (1965): *Obra abierta*, Barcelona, Seix Barral [1962 y 1967].
- \_\_\_\_ (1968): *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, (12ª, 1999) [1965].
- \_\_\_\_ (1986): "TV: la transparencia perdida", en *La estrategia de la ilusión*, Barcelona, Lumen, pp.200-223 [1983].
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1989): *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*, Madrid, Cátedra.
- GUBERN, Román (1992): *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili.
- IMBERT, Gérard (1992): *Los escenarios de la violencia*, Barcelona, Icaria.
- \_\_\_\_ (1997): “Violencia y representación. De la crisis del valor al valor de la crisis”, *Semiosfera* 6/7, pp.93-109.
- JAMESON, Fredric (1991): *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*, Barcelona, Paidós [1984].

RODRÍGUEZ FERRÁNDIZ, Raúl (2001a): *Apocalypse Show. Intelectuales, televisión y fin de milenio*, Madrid, Biblioteca Nueva y Universidad de Alicante.

\_\_\_\_ (2001b): “*Media Events* y chamanismo electrónico: perspectivas y límites de un modelo televisivo”, *Diálogos de la comunicación* (Lima) 61, 67-81.

VILCHES, Lorenzo (1995): *Manipulación de la información televisiva*, Barcelona, Paidós.

WILLIAMS, Raymond (1975): *Television. Technology and Cultural Form*, New York, Schocken Books.