

El culto de la televisión como vector de identidad

François Jost

Université de Paris III

Mirar la televisión ha largamente sido, para aquellos que a ella se entregaban, una actividad desgraciada, casi culpable, en todo caso, siempre inconfesable. Se sabe que, en todos los países, los individuos minimisan el tiempo que ellos pasan delante de la televisión, cuando se les pregunta a través de las encuestas. Si es preciso caracterizar en una palabra la actitud de los jóvenes telespectadores de hoy, frente a la de sus padres, nos encontramos que ella es la desculpabilización. No solamente aquellos que tienen 20 años en el año 2000 no hacen de la televisión un mal objeto, sino que ellos reivindican, a veces un poco agresivamente, ser los hijos de la televisión, a menudo con condescendencia cara a cara de sus mayores, pues habrían nacido en la bella época de los canales difundiendo toda la jornada.

Esta reivindicación nueva de un objeto cultural desvalorizado durante tanto tiempo aproxima a la televisión al valor cultural que había adquirido el cine en el siglo XX: los filmes cultos (que existen aún) han cedido su lugar a las emisiones cultas. Si yo hago referencia al cine, es por que la serialización de los programas televisivos americanos se ha acrecentado de manera inversamente proporcional al declive del cine, lo que ha tenido como última consecuencia globalizar una práctica, que hasta entonces, había permanecido fuertemente ligada a la identidad nacional.

La presente conferencia desarrolla, entonces, la idea de que las jóvenes generaciones constituyen su identidad generacional a través del culto de la televisión, pero este culto se devuelve, porque él pasa por pantallas nacionales lo que contribuye a forjar microculturas que escapan a la globalización.

1. *Los niños de la globalización:*

Nada resume mejor esta situación que la serie *Dream on*. Esta se abre sobre unos créditos en la cual se ve a un niño que pasa su tiempo frente a un receptor de televisión. Cada episodio nos cuenta a su manera lo que ha llegado a ser algunos decenios más tarde: un adulto que ante todas las circunstancias de la vida rememora ficciones en blanco y negro que el tenía cuando niño. Este procedimiento tiene evidentemente el interés de hacer coincidir perfectamente el recuerdo de los personajes con el eventual recuerdo de los telespectadores. Al menos teóricamente. En lugar de representar un mundo singular, individual, previo a la infinidad de posibles mundanos, el flash-back toma aquí la forma de una citación de programas, que en tanto que tales, son comunes a todos. El pasado del personaje es potencialmente aquél del individuo que habría visionado las emisiones citadas. Pero, por sobre todo, no son pedazos de nuestro mundo quienes pueblan y estructuran la memoria, sino que fragmentos de televisión.

Se comprende el valor estructurante de tal práctica para las comunidades interpretativas que las reciben. Si la construcción de un recuerdo ficcional es forzosamente particularizado, él, entonces, tiene poca suerte de correlacionarse con el espacio tiempo de un espectador particular diseminado en el mundo, sin embargo, la citación de un programa difundido sí es federador en tanto que tal. En un mundo premediático, el viejo adagio *‘los viajes forman la*

juventud” tenía un sentido (y remitiría a una experiencia individual); en el mundo de las ondas hertzianas o satelitales ya no lo tiene, es el mundo televisivo quién asegura una universalidad de saberes. Pero estos saberes no pertenecen más a la esfera legítima de las enciclopedias almacenadas de informaciones sobre nuestro mundo, ellas constituyen una nueva esfera: aquellos que forman los medios mismos. Así se construye una cultura globalizada quien da al mismo tiempo a cada uno la convicción de ser parte del club, aquél de ser los niños de la televisión. Convicción que es a menudo ligada a instituciones reales que reúnen a los *fans* alrededor de un objeto de culto. La función de la citación, en efecto, es de aproximar, excluyendo: *‘dime a quién tu citas y te diré quién eres..’*. Extraer de un corpus consultable para cada telespectador momentos o referencias, es al mismo tiempo, declinar su identidad: no solamente reconocer su edad, sino decir sus gustos, sus desgustos, y, a partir de allí, constituir un grupo sobre otra base que los famosos, quienes bs reúnen son por defecto, los menos objetados. El éxito de *Friends* es menos su representación realista de los jóvenes de hoy, y más la manera como los sitúa en relación a un tiempo puramente televisivo, es decir, un tiempo constituido por la memoria del tele-espectador. En la línea de *Dream on*, *Friends* se dirige a un telespectador que posee una cultura televisiva, haciendo constantes referencias a los programas televisivos (“no es un dibujo animado”, “yo vengo de hacer el amor con un muchacho que no había nacido al inicio de *Dinasty*”, etc.). Se comprende, entonces, que los *sitios*, a veces despreciados por los adultos sean parte integrante de la cultura de aquellos que han crecido frente a la televisión.

Los antropólogos han señalado, hoy, que la relación unívoca entre una música y una sociedad está en tren de desaparecer. La música viene de todas partes y emigra a través de los medios. Así, se constituyen “*sounds groups*” (J. Blacking), “*groups of people who chose the same musical repertory for their musical life*”. Estos sound groups son a menudo transnacionales (ver, por ejemplo, el fenómeno *rai*: salido de Algeria y esparcido en todo el mundo). Para formar parte de ellos, basta compartir valores comunes y atribuirles una misma simbolicidad (por ejemplo, el hecho de resistir). Estos sounds groups pueden también coincidir no sólo con comunidades étnicas sino que con categorías sociales y generacionales. Y seguro que también estos grupos pueden coexistir con otros, pues no son el único principio y fin de una sociedad. Al menos, no nos cabe ninguna duda que el amor por la televisión, la telefilia de los jóvenes, remite al mismo proceso. Pero, el caso de los dibujos animados japoneses es aún más impresionante: condenado por los padres en los años 80, ellos son hoy reivindicados por aquellos que han sido nutridos por una contracultura, federando el conjunto de una clase de edad.

2. *Los medios como explicación del mundo.*

Un segundo rasgo característico de esta identificación, en la televisión de grupo, es el *culto de lo fantástico*. Si este género había sido largamente desterrado de la pequeña pantalla (cf. Cordier), él es hoy expandido en todos los géneros: desde los dibujos animados para niños (*Dragón Ball*), las series para pre-adolescentes (*Sabrina*), hasta las series para adolescentes mismos (*Archivos X*). ¿De dónde viene tal éxito?. El análisis de *los Archivos X* permite avanzar una respuesta.

¿Sobre que está basada esta serie? Dos agentes del FBI son conducidos a investigar sobre asuntos extraños que entran en la línea de los fenómenos paranormales: OVNI, hombre lobo, hermanos siameses que se desdoblan, combustión humana espontánea, etc. Otros ingredientes, convenidos como fantástico, están a primera vista: los episodios siguen

la ley del género, es decir, se plantea una confusión estrecha entre dos niveles de la realidad, lo natural y lo sobrenatural. La serie se desarrolla globalmente en nuestro mundo, donde lo irracional ayuda para decodificar las ciudades, los hospitales, los hoteles, etc. Con lo que la serie se inscribe en una convención antigua ya existente respecto al funcionamiento de la emoción visual perceptiva televisiva de género.

De ordinario, el mundo fantástico se aprecia más que otros por su coherencia interna: *El hombre que encoge* (J. Arnold, 1957) no implica al espectador más que negando de conjunto la imposibilidad del hombre para empequeñecerse, pero sí se acepta este postulado, el espectador puede dejarse llevar por una serie de implicaciones narrativas, y habrá una sola exigencia interpretativa: la no- contradicción. En esto lo fantástico es el parangón de la ficción, puesto que el teórico puede demostrar sin dificultad que su lógica está fuera de lo verdadero y lo falso, y que más bien se define por lo verosímil.

En las fronteras de lo real, se trata de transgredir este concepto de autonomía de la ficción, se trata de negar la idea de que no habría ninguna eficacia en la ficción para la comprensión del mundo. La advertencia aparece en los primeros capítulos: “la historia que sigue está inspirada en hechos reales y documentados”, lo que es similar a lo que haría cualquier noticiario televisivo respecto a sus fuentes. En la primera imagen de los créditos aparece la firma del FBI, lo que remite a una sospecha (“la interpretación de la foto del FBI”). Hoy los visitantes del FBI preguntan a dicha institución donde está el Departamento de los Archivos X, lo que obviamente no existe; pero, que dan testimonio que el anclaje en lo real de dicha serie ha sido perfectamente exitosa.

Umberto Eco (1996), quién ha sostenido, desde largo tiempo, que toda obra de ficción está fundada sobre un contrato pasado con su lector (por lo que él suspende su incredulidad), reconoce recientemente que el pacto no parece funcionar más allá del público de los *best sellers*: en tanto que novelista, él es cotidianamente asaltado por cartas de admiradores que han verificado los recorridos de sus personajes en la realidad, han visitado las escaleras de las casas que ellos han subido o descendido, etc. El éxito de *las Fronteras de la Realidad* plantea problemáticas a los pensadores de la imagen, pues allí se confiere al mundo ficticio una verdad operatoria con la realidad: los espectadores no se contentan con reencontrar en nuestro mundo lo que el mundo ficticio evoca o describe (su cuadro espacial o temporal), sino que se hace jugar al mundo ficticio un rol en relación a todos los otros discursos sociales, que no es más ni menos que el de un discurso de verdad.

¿Cuál? El primer episodio de la serie nos da una idea. Aquí se pone en escena el tema de la base aérea secreta, reactivadamente recientemente por la aventura mediática de los extraterrestres encontrados en una zona prohibida a los visitantes donde había chocado un OVNI en 1947. El hecho que quién ayuda a los agentes del FBI en su búsqueda tenga el mismo nombre (Gorge profundo) que aquél que originó los escándalos del Watergate nos sitúa claramente en el rol de la ficción: hacernos ver y dar sus propias explicaciones, de aquellos fenómenos que quienes nos gobiernan ocultan. En los créditos, un cartón sobre el fondo reforzará dicha impresión: “Gobierno deniega conocimiento”.

Todos los episodios de esta serie tienen por punto de partida una aserción mal fundada: un ruido o un rumor que no tiene el status de aserción válida. Es decir, el punto de partida es una aserción del cual el locutor dará pruebas de su validación, pues las autoridades o los gobiernos ejercen una censura para informarnos respecto a ello. Un ejemplo entre otros: los héroes de la serie investigan sobre la desaparición misteriosa de un hombre con una enfermedad contagiosa. Los dos agentes descubren finalmente que individuos que tienen el síndrome de Creutzfeld-Jacob han sido mezclados ellos mismos a

la alimentación de los pollos, como pequeños menudillos de gallináceos, y que por esta vía el mal se transmite a la población. ¿Cómo tal mezcla se ha producido?. Por el canibalismo del director de la fábrica, adepto a los ritos vaudous, quienes se deshacen así de los restos de sus víctimas...

Para aquellos que no hubiesen aprehendido la ilusión, el asunto de las vacas locas es explícitamente evocado por los diálogos y los espectadores son entonces incitados a establecer un lazo entre el mundo de la ficción y el de la realidad, como una explicación posible, ante la carencia de información de la realidad. La carencia de transparencia en el curso del asunto de las vacas locas acredita la idea de que las explicaciones oficiales planteadas por los medios son mentira y que los directores, independientes, libres en relación a los gobiernos y a los poderes de la comunicación dicen la verdad. A diferencia de la filosofía del lenguaje que plantea a la ficción como de una naturaleza diferente a los enunciados de la realidad, los *Archivos X* (“*en las fronteras de la realidad*”) oponen a la desconfianza hacia las noticias mediatizadas, la creencia de un status paralelo de la información que transforma la interpretación.

Creencia que cristaliza también la frase que se inscribe en exégesis de los episodios y que da su nombre al club de fans de la serie: *la verdad está más allá*. Una afirmación como esa invita a su espectador a un desvío del uso tradicional de la ficción: a la suspensión de la incredulidad, que lo encerraría en un universo autónomo, sustituyéndola por la desconfianza hacia aquellos que tienen el cargo oficial de informarnos (gobierno y medios) y prefiriendo otros circuitos de información, aquellas derivadas de la ficción, que permitirán separar lo verdadero de lo falso, y con ello, prolongar el mundo de la serie hacia el nuestro.

En las fronteras de lo real permite a aquellos que reivindicar alto y fuerte ser los niños de la televisión forjarse una idea televisiva del mundo, que no debe nada a las esferas oficiales de la información. Así, se constituye una cascada de discursos donde cada uno tira su legitimidad de la crítica del otro, como se lo ha visto en la anécdota de la “prensa loca”: los gobiernos reprochan a los medios de informar mal, los medios a los gobiernos de no decir la verdad y, al final de la cadena, la ficción televisiva recupera la desconfianza a la mirada de los unos y de los otros sugiriendo que el público no debe saber una verdad demasiado difícil a entender. Sobre este fondo de escepticismo generalizado, la manipulación abierta de la representación que propone la imagen ficcional, porque se le ha conferido una intencionalidad más sincera, menos telecomandada, puede parecer más verdadera que la imagen informativa, quien por la virtud de una amalgama que no distingue los errores de las mentiras obedecería a una intención global de engañarnos (“ellos nos mienten”).

A partir de allí se desarrolla toda una red de documentos que a través de diversos soportes (televisión, libros, revistas, sitios internet) conforman un circuito de información paralela. Se lo ve: lo fantástico es un lugar clave en esta “*télévision groups*”, pues es el punto pivote para articular los medios al mundo. Luego, la ficción se funda sobre comparaciones con nuestro mundo, de la cual ella es parasitaria (“la ficción, es lo que me llega a mí”, dice J.L. Godard), lo fantástico permite a la vez que tener los pies en la tierra investigar la información institucional. A través de esto el fan del fantástico proclama: “nosotros pertenecemos al mismo mundo, pero nosotros no lo comprendemos como ustedes”. El medio televisivo es a la vez objeto de crítica y alternativa: “yo prefiero mis ficciones a vuestra realidad”, nos dice el niño de la televisión.

3. La memoria común de la televisión como micro- cultura

Admitamos, entonces que la globalización de los programas está acompañada de la instalación de una televisión de grupo, una generación tele que hace de este medio su patrón de veracidad:

- I. Por una parte, porque ella genera más allá de la diversidad espacial, un patrón temporal de referencia; y
- II. por otra, porque ella contiene su propio sistema de verdad, donde las cuestiones que plantea la realidad encuentran su respuesta en la ficción.

Sin embargo, una parte de la televisión escapa a esta manera de mirar la pequeña pantalla: en nuestros días: aquellos que comprenden a este ensamble particular de programas que han acompañado en su desarrollo a los hijos de la televisión, desde su primera exposición hasta hoy. La declinación de los formatos estandarizados no debe hacernos olvidar que en cada país encontramos emisiones inconcebibles para otros, pues ellas siempre se insertan en formas particulares de cada país, y adquieren formas diferentes según la cadena que los difunde y el horario que le es atribuido. Si es cómo, para efectuar comparaciones internacionales tomar como unidad la colección de programas, la serie de los programas (Los Simpsons, Dragón Ball, etc.), es necesario no perder de vista de que un mismo programa toma valores diferentes según la cadena que lo difunde y el horario que le es atribuido. En Francia, por ejemplo, Los Simpsons son difundido por un canal que ha hecho de la diferencia un posicionamiento (Canal +), y en eses contexto el público disponible es extensamente constituido por padres, lo que no es el caso de todos los países. Pero, si nos remontamos al pasado, la observación es todavía más justa. La globalización ha sido un fenómeno progresivo y, como una marea que sube, ella no ha recubierto más que progresivamente lo que se encuentra ante ella. Y aún ha dejado subsistir rocas demasiado elevadas y resistentes para ser recubiertas.

Dos ejemplos son particularmente notables, en la medida en que ellos son globales y a la vez particulares.

El primero apunta a construir la identidad del público por la invención del pasado. Hago referencia a estas emisiones: en Francia *Les enfants de la télévision*”, en Argentina “*Volver*”, quienes gracias a sus diferentes programas de archivos nos fabrican recuerdos, seleccionan, en una centena de millares de horas de imágenes y de sonidos disponibles, algunas secuencias que los telespectadores deben retener de los cinco primeros decenios de ondas hertzianas. Estas emisiones nostálgicas seleccionan los “high lights” de la televisión, estos pedazos de arrojo que los repiten hasta hartarse. Curiosamente, los jóvenes que miran estas emisiones no han jamás visto estos programas más que en suministros de pequeños segmentos, difundidos muchas veces cuando ellos no habían nacido. Poco importa, finalmente. Para construirse una identidad, es necesario un pasado en común, y esta necesidad es ley, más que los recuerdos reales. Así se elabora una historia oficial que solda al grupo. Historia que lejos de ser libremente reconstruida por la memoria de los espectadores, depende generalmente de imperativos comerciales bien poco desinteresados (promoción de un invitado o de un film que viene de salir, etc.).

Un segundo margen de maniobra proviene de la inserción de las emisiones en la parrilla de tal o cual televisión nacional. Si la citación y la reflexividad son dos rasgos de la telefilia de la generación “joven”, ellos no se ejercen más que por un lugar de las series americanas, que reflejan, al mismo tiempo, el conjunto de las emisiones difundidas en un

contexto nacional dado, perfectamente incomprensibles para un público extranjero. Así en Francia, la emisión DKTV pone en escena a la vez marionetas que parodian vedettes de la pequeña pantalla (“los minikeums”) y dispositivos de emisiones difundidas sobre las ondas hertzianas (por ejemplo, *Apostrophes*). . En alguna medida el pequeño telespectador es iniciado a la televisión que ellos hubieran mirado si fueran grandes; esto es, aquella de sus padres. Los programas que ellos visionan en el presente forman ante sus ojos la imagen de un futuro actualizado: aquella de los padres de los hijos de la televisión. De manera que la televisión moviliza dos procedimientos para construir una temporalidad completa para su telespectador, sin la cual el no se reconoce: la nostalgia, que fija los recuerdos, y la parodia, que traza los contornos del futuro.

Una tercera oscilación entre globalización y microcultura está, por así decirlo, inscrita en la concepción misma de emisiones para niños. Ciertamente, de un país o del otro se encuentran los mismos dibujos animados, fundados a menudo sobre la citación y lo fantástico, pero se observan grandes desviaciones entre sus adaptaciones. Si las situaciones de escenario no prenden en el curso de su migración transnacional, en revancha, el diálogo representa un espacio de libertad, un espacio de apropiación, para cada conceptualización de la versión nacional. Desde esta perspectiva, sería fructífero tomar como objeto de estudio estos espacios verbales, donde tal réplica, tal juego de palabras remite a micro-realidades únicamente comprensibles para aquellos que posean una competencia espacio-temporal específica: conocimiento de la actualidad del país, de la parrilla televisiva, etc. Luego, en esta desviación es posible encontrar todo un mundo perdido.

Fundado sobre una manera de ver, el culto de la televisión implica la producción de programas múltiples, pero que tienen en común jugar con la memoria del telespectador y de estructurarla. Este culto se funda sobre una cultura que encuentra sus raíces en la infancia de la generación que tiene 20 años. En este sentido, un grupo transnacional de telespectadores construye su identidad a través de un reconocimiento generacional. Pero, esta globalización de los programas no niega jamás las particularidades significantes de la programación. Es por ello que la televisión de otros produce siempre una sensación de inquietud extranjera: tan próxima y tan lejana a la vez.

Traducción: Rafael del Villar Muñoz