

cfvillanueva@cps.ucm.es  
jcrevilla@cps.ucm.es  
roberto.dominguez.bilbao@urjc.es  
a.almagro@cps.ucm.es

Concepción Fernández Villanueva, profesora de Psicología Social y Procesos de Socialización. Facultad de Ciencias Políticas y Sociología. Universidad Complutense de Madrid.

Juan Carlos Revilla Castro, profesor de Psicología Social de las Organizaciones. Facultad de Ciencias Políticas y Sociología. Universidad Complutense de Madrid.

Roberto Domínguez Bilbao, profesor de Introducción a la Psicología del Trabajo e Inadaptación Laboral. Facultad de Ciencias de la Salud. Universidad Rey Juan Carlos de Madrid.

Andrés Almagro González, investigador del Departamento de Psicología Social. Facultad de Ciencias Políticas y Sociología. Universidad Complutense de Madrid.

## Los espectadores ante la violencia televisiva: funciones, efectos e interpretaciones situadas

### *Audience before TV violence: functions, effects, and situated interpretations*

Recibido: 7 de abril de 2008  
Aceptado: 6 de mayo de 2008

**RESUMEN:** La investigación sobre violencia en televisión se ha orientado a una labor cuantificadora de lo emitido o a la práctica experimental para determinar sus posibles efectos. El presente trabajo se centra en cómo interpretan los espectadores las imágenes de violencia. Basado en el análisis de 16 grupos de discusión, muestra las dimensiones que mediatizan los posibles efectos de la violencia televisiva; en concreto, las condiciones en que se reconocen y clasifican escenas de violencia, las funciones de la imagen violenta, las emociones y sentimientos despertados por ella y los procesos de identificación que se pueden producir con los personajes de las escenas.

**Palabras clave:** Violencia, televisión, interpretar, funciones de la imagen, identificar.

**Abstract:** Research on violence on television has directed their main efforts to mostly quantitative and statistical analysis of media violence, as well as some detailed experimental studies on the effects of very specific scenes of violence. The present work deals with the interpretation of spectators of media violence. Based on the analysis of 16 focus groups, it tries to shed some light on the mediating factors or dimensions of broadcasted violence and its possible effects. In particular, the conditions for the recognition and classification of violence scenes, the functions of violent images, the emotions and feelings aroused by them, as well as the processes of identification with the main characters, have been analysed.

**Keywords:** Violence, television, interpretation, functions of image, identification.

La violencia en televisión continúa siendo un fenómeno de plena actualidad. Desde los primeros estudios llevados a cabo en los Departamentos de comunicación de masas (Gerbner, 1977), hasta los más recientes (Chiricos, Eschholz y Gertz, 1997; Shanahan, 1999; Anderson, Berkowitz, Donnerstein, Huesmann, Johnson, Linz, Malamuth y Wartella, 2003; Huesman, 2005; Potter 2006) se ha relacionado la cantidad de violencia emitida por la televisión con múltiples efectos sociales. Entre estos efectos han sido de especial relevancia el cultivo del sentimiento de inseguridad y miedo y el aprendizaje o incremento de la conducta violenta de los individuos.

Cuantificar y clasificar la violencia ha sido el método de investigación más frecuente y ha resultado muy fructífero en los estudios realizados hasta el momento. Aun así, la enorme variabilidad de las manifestaciones de violencia y la gran variabilidad de programas televisivos en que aparece dificultan en gran medida la uniformidad en la recogida de los datos para poder ser comparados. Por ello los resultados no son demasiado uniformes sino más bien discrepantes. Un asunto determinante en el modo como se obtienen unos u otros resultados cuantitativos es la definición de la violencia que se utiliza en los diferentes estudios. La discrepancia básica gira en torno a considerar en exclusiva la violencia física (Gerbner, Gross, Morgan y Signorelli, 1980; Wilson, Kunkel, Linz, Potter, Donnerstein, Smith, Blumenthal y Gray, 1997; Huesmann, 1998) o de otros tipos de violencia, codificada a grandes rasgos como psicológica (Williams, Zabrack y Joy, 1982; Rodríguez Sutil, Esteban, Takeuchi, Clausen y Scout, 1995; Mustonnen y Pulkkinen 1997; Igartua, Cheng, Corral, Martín, Simón, Ballesteros y de la Torre, 2001; Donnerstein, Slaby y Eron, 1994; Urrea, Clemente y Vidal, 2000). Los autores que se centran en la violencia física lo fundamentan en la claridad y falta de ambigüedad de este tipo de la violencia, cuyo diagnóstico es incontestable, frente a la dificultad de establecer los límites de lo que es o no es violencia en su sentido más amplio. Por otra parte, se señala el coste de esta metodología, que supone no tener en cuenta otras formas de violencia muy importantes en la vida social y presentes en la televisión. Este déficit hace que, en muchos casos, la violencia física no se entienda.

Otra variable que incide en la dificultad de unificar resultados es el tipo de programas analizados en los que se distingue entre realidad y ficción. La mayor cantidad de estudios versa sobre los programas de ficción, lo cual dirige la investigación hacia un tipo de problemas y una metodología específica, y se distancia de otro tipo de cuestiones más relacionadas con los sucesos de la vida real.

Los estudios experimentales sobre los efectos de la violencia televisiva se han desarrollado y diversificado mucho en los últimos años. Si tomamos la ti-

pología de Potter (2006) podemos distinguir entre efectos inmediatos y a largo plazo; y en cada uno de ellos: efectos conductuales, actitudinales, cognitivos, etc. No obstante, y debido quizás a la dificultad para evaluar de forma correcta la cantidad total de violencia, e incluso por las variaciones en las definiciones de los conceptos de agresión y violencia, los resultados de los diversos estudios realizados al respecto no han arrojado conclusiones unánimes, por lo que consideramos que se precisa más trabajo teórico y práctico sobre el fenómeno de la violencia en televisión.

### *1. Los “efectos” de la interpretación*

Del mismo modo creemos que resulta pertinente hacer algo más que clasificar y codificar las escenas de violencia, su frecuencia o su cantidad y, sobre todo, los efectos a corto o largo plazo de las escenas concretas. Es necesario plantearse cuánta violencia se legitima o se justifica y cuáles son los mecanismos con los que se construye dicha legitimación (Fernández-Villanueva, Domínguez, Revilla y Anagnostou, 2004). Asimismo, sería necesario introducir un análisis comparativo de la legitimación de la violencia en la televisión con la legitimación de la violencia en la vida social (Fernández-Villanueva, Domínguez y Revilla, 2006a).

Tan importante como legitimar o justificar la violencia son los criterios utilizados por los espectadores para identificarla, reconocerla, interpretarla y, sobre todo, cómo se reacciona ante ella atendiendo a esas dimensiones previas de definir, comprender e interpretar las imágenes violentas. Los procesos a través de los cuales se dota de significado a la realidad, que caracterizan la vida social y la actividad humana, se valoran de forma especial desde la perspectiva socioconstruccionista de la psicología social (Gergen, 1994; Billig, 1987, 1997; Potter, 1996, 1997; Parker, 1998; Wetherell, 1998; Wetherell, Taylor y Yates, 2001a, 2001b; Ibáñez, 2005). Dotar de significado a la violencia en la televisión o, de un modo más amplio, la interpretación de los espectadores, está cada vez más presente en casi todas las orientaciones teóricas y metodológicas que tratan de la televisión en general y del problema de la violencia en particular. Hall (1980) fue uno de los pioneros en el estudio de la interpretación de los espectadores de las emisiones de televisión (aunque su estudio se refiere sobre todo a los programas informativos) y de las actitudes que se derivan de ellas con respecto a la credibilidad de los mensajes. Ang (1996) y Alasuutari (1999) señalan la necesidad de un reconocimiento de la reflexividad de las audiencias que debe ser captada a través de la investigación cualitativa etnográfica. En una línea de investigación similar se sitúan Morley (1992), Moores (1993), Boyle (2005), Ang (1996) y Brundson

(2000), quienes señalan las más diversas formas de interpretación que se pueden producir según los contextos simbólicos, los recursos interpretativos y otras muchas condiciones de variabilidad como, por ejemplo, los repertorios interpretativos previos de los receptores de la información.

Hay interesantes precedentes sobre la interpretación que los espectadores hacen de las imágenes. Tulloch y Tulloch (1992) constataron los efectos de escenas de violencia de televisión en los niños según su experiencia previa, así como el significado personal que las escenas tienen para cada uno. En su estudio resultó más fuerte la impresión ante la trama de un asalto a una mujer por parte de su esposo que una escena de la guerra de Vietnam. Los autores concluyeron que la interpretación y el significado de la violencia en televisión dependen de la edad, el género y la clase social. En un trabajo posterior Tulloch (2000) señaló los marcos evaluativos y morales de los investigadores cuando tratan sobre los programas de televisión y sus potenciales efectos. Schlesinger, Haynes, Boyle, McNair, Dobash y Dobash (1998) constataron las diferencias de género en los modos en que se evalúa e interpreta la violencia en la televisión. No sólo los efectos, entre otros la tolerancia o la intolerancia de las escenas de violencia, sino su misma identificación y reconocimiento variaba dependiendo de que los espectadores fuesen hombres o mujeres. Todo ello señala la pluralidad de voces que pueden “decir algo” sobre el sentido de las emisiones y sus efectos, así como de la necesidad de una perspectiva constructorista para detectarlos.

## 2. *Objetivos y metodología*

Nuestro objetivo es el análisis de la relación de la imagen televisiva con el espectador, y sobre todo la manera en que se identifican, se construyen, se evalúan y se experimentan las imágenes de violencia presentadas en televisión. Estos procesos de construcción de significados de la violencia observada en la televisión tan sólo se pueden analizar a través de metodologías y análisis de corte interpretativo o cualitativo. La perspectiva interpretativa que hemos elegido en este estudio se enmarca en una tradición interaccionista y constructivista que enfatiza el discurso. La diversidad de orientaciones teóricas y formas de análisis de discurso es notable, las cuales se diferencian no sólo en el tipo de análisis que realizan sino también en las técnicas utilizadas para realizarlo, que van desde el análisis gramatical hasta el ideológico o historicista.

El análisis que hemos realizado puede ser encuadrado en el marco de los *estudios sobre discurso*. No es un análisis de conversación ni un análisis de discurso en el sentido más clásico (Íñiguez, 2003). Compartimos la definición de discurso propuesta por Parker (1992) como un sistema coherente de signifi-

cados acerca de un objeto determinado. A grandes rasgos, hemos extraído el conjunto de categorías relevantes existentes en el discurso de los sujetos participantes en nuestro trabajo, haciendo especial hincapié en lo que Potter y Wetherell (2001, 2003) denominan *repertorios interpretativos*, entendidos estos como unidades de lenguaje consistentes y vinculadas entre sí. Con posterioridad, hemos clasificado estos repertorios o categorías y revelado una estructura general del discurso para después, de forma más específica, explicitar las diferencias para cada uno de los grupos (este trabajo se ocupa sólo de la estructura general; dejamos para trabajos posteriores el análisis diferencial). También hemos identificado los *esquemas de significación* articulados en torno al conjunto de signos y sentencias que crean grupos de significados coherentes. Así, hemos llevado a cabo un trabajo de descubrimiento de la estructura oculta de significaciones según los distintos grupos de informantes. Los términos a partir de los cuales se articula el discurso han sido descondensados, decodificados o analizados en su más amplio sentido, y hemos tenido en cuenta que remiten a contenidos y a significados de nuestro contexto cultural y social. Por último, hemos revelado los diversos contextos posibles en las posiciones de los espectadores informantes y tratado de conectar las dimensiones del discurso con las implicaciones sociales que de él se derivan en cada caso.

Se realizaron 16 grupos de discusión con personas que veían al menos 90 minutos diarios la televisión. En una primera fase se hicieron ocho grupos respecto a las variables edad (18-25; 40-55), género y nivel de estudios (sin estudios superiores; con estudios superiores). Un primer análisis reveló una ausencia de diferencias debido al nivel de estudios, por lo que en una segunda fase se suprimió esta variable. En esta segunda fase se introdujo la variable "Visionado directo de violencia televisiva", a partir de la cual se muestra a los grupos fragmentos de emisiones televisivas que contenían episodios violentos con el objeto de diferenciar el impacto cognitivo y emocional y cómo se elaboran con posterioridad. Se utilizaron fragmentos que duraban entre 5 y 6 minutos cada uno sin manipular, es decir sin acumular episodios violentos: con las escenas tal como fueron emitidas en la televisión. Para cada grupo se prepararon dos bloques con dos fragmentos cada uno. El primer fragmento se mostraba tras la presentación del grupo, el segundo mediada la sesión. Cada bloque duraba unos 11 minutos. Como consecuencia de investigaciones previas (Fernández-Villanueva *et al.*, 2004, 2006a, 2006b) se determinó que las variables más relevantes de la violencia para seleccionar los fragmentos son su grado de realidad (Ficción *vs* Imágenes reales) y el tipo de violencia (Física *vs* Social). Para evitar cualquier efecto debido al orden de presentación y al fragmento concreto se prepararon dos "bloques" de fragmentos, cada uno de ellos con contenidos distintos y con el orden de presentación alternado (ver tabla 1).

**Tabla 1. Composición de los Grupos de Discusión**

Género		Primera fase		Segunda fase	
		Sin visionado de imágenes		Con visionado de imágenes	
		sin estudios superiores	con estudios superiores	visionado del bloque 1 1º violencia de ; ficción (1º física, 2º social); 2º violencia real 1º social, 2º física)	visionado del bloque 2 1º violencia real (1º física, 2º social); 2º violencia de ficción (1º social, 2º física)
Edad 18-25	MM	Gr 1	Gr 2	Gr 9	Gr 10
	HH	Gr 3	Gr 4	Gr 11	Gr 12
40-55	MM	Gr 5	Gr 6	Gr 13	Gr 14
	HH	Gr 7	Gr 8	Gr 15	Gr 16

En este trabajo se presentan los resultados de la primera fase del análisis, con un contenido muy superior al esperado, en que se buscan los patrones comunes a todos los grupos; dejamos para trabajos posteriores las diferencias por las variables utilizadas. Por ello, las citas recogidas no especifican las variables del grupo de origen.

### 3. Resultados

#### 3.1. El “reconocimiento” de la violencia. Procesos de inclusión y exclusión de las escenas según el contexto situado de los espectadores

Las manifestaciones de violencia, al igual que ocurre en la vida social, son en la televisión demasiado variadas y dispersas para suponer de antemano que se pueden entender en toda su magnitud. Calificar un acto como violento supone evaluar como negativo o al menos no deseable dicho acto. Por otra parte, los actos de violencia no se dan en el vacío sino que están conectados con el actuar, así como con el interactuar entre las personas y los grupos, con las definiciones previas de sus espacios de poder, de sus derechos y sus posibilidades de adquirir nuevos espacios de dominio o mantener los que se tienen. Es por ello un concepto cuyo contenido depende mucho de quién y para qué se utilice.

Los conceptos acerca de la violencia se construyen y se modifican a medida que transcurre el tiempo tanto individual como social e histórico. Las no-

ciones de violencia familiar, violencia machista o maltrato de animales son recientes y colocan en una categoría evaluativa ciertos hechos que se consideran, a partir de la definición e implantación social del concepto, como importantes, problemáticos e ilegítimos. Las categorías sociales de las nuevas realidades históricas e individuales tiene un indudable efecto en la acción social.

Es por esto último por lo que no podemos dar por supuesto que los espectadores reconozcan de forma automática las escenas de violencia que presencian en la televisión. No podemos partir de la idea de que la violencia es un hecho objetivo y que tan sólo hace falta ver un acto violento para que éste sea reconocido como tal. Las escenas de humor, por citar un ejemplo, camuflan en cierto modo la violencia y relativizan su gravedad. Del mismo modo, el contexto de la emisión relativiza la gravedad o incluso afecta al mismo reconocimiento del acto violento (Potter y Warren, 1998). Zillmann (2000) ha puesto de manifiesto que los programas de humor y las comedias muestran mucha violencia simbólica pese a que su reconocimiento no sea unánime. Incluso algunos autores (Morrison, 1993) consideran que en los dibujos animados no existe violencia. Sander (1997) ha puesto de manifiesto en su estudio experimental que la manera de evaluar la intensidad de la violencia depende asimismo de cuestiones contextuales tales como la legitimación legal, la justificación psicológica, el humor o la identificación con los personajes.

La intrínseca complejidad de los géneros televisivos que existen en la actualidad plantea dificultades para distinguir de forma nítida la realidad y la ficción, lo que complica y hace más difícil la identificación “objetiva” y el reconocimiento de la violencia. Como señala Aran (2001), identificar nuevos objetos, así como las nuevas formas de representación como el espectáculo del dolor, trivializar los daños o domesticar la muerte (Imbert, 2002, 2007) plantean una transición de la violencia representada a la violencia causada por los media en el mismo momento en que se representan. Ello implica un nuevo problema en el reconocimiento de la violencia mostrada y, más allá del reconocimiento del acto violento, en la existencia de nuevas formas de violencia, así como en nuevas maneras de causar daño al representar la violencia. En ese tránsito se pasa del daño *mostrado* en las pantallas al daño *sentido* por el espectador.

**A mí, eso, me causa un daño emocional.** Ver a un niño de la edad de mi hermano que le están dejando ahí con tres señores.

Todo porque piensas que es real. Pero no hay tanta violencia; es otro tipo de violencia [al que] me refiero.

Es que lo cuentan.

Lo echan por la noche. Tú eliges el verlo o no.

Claro, sí, sí. **Pero no deja de ser violento.** Que afecte a una gente o a otra... la violencia no sólo afecta a los niños, **para mí eso es violencia hacia mí.** (Grupo 2).

El espectador no se posiciona como simple observador que recibe y codifica una imagen “de forma objetiva” violenta. Interpreta quién emite lo que ve y las intenciones por las que lo hace. Además de observar violencia “objetiva”, se puede sentir violentado agredido por el medio, puede considerar que algunas emisiones “le hacen daño” y, en consecuencia, sentirse víctima. Por ello, el concepto de violencia que construyen los espectadores desborda no sólo el contenido de los más recientes y precisos conceptos que se han utilizado en la literatura científica sobre la materia, sino que mantiene con ellos una no coincidencia o un desencaje básico. Ello se debe a la forma en que se perciben y evalúan los actos violentos por cada individuo. El espectador no parte en su descripción de lo que daña en general sino de lo que le daña a él en particular, y de las consecuencias que presupone la “violencia objetiva” para la acción social. No sólo sus categorías son más diversas y matizadas, sino más evaluativas y mediatizadas por el efecto y el sentido que las imágenes tienen para él.

Las discordancias se muestran en los siguientes repertorios interpretativos sobre la violencia:

1. Todos los grupos se refieren en su discurso a escenas de violencia física, pero también de violencia social (humillaciones, insultos, críticas, desvalorizaciones, amenazas).
2. Las categorías que usan son más complicadas que los actos concretos. No sólo reconocen escenas o categorías como violencia física o verbal sino otras más complicadas como el **racismo**, el **machismo**, el morbo, etc.

La violencia es verbal, física, agresiones, pero también es cómo tratas a las personas. Puede ser violento aunque no llegues a darles un golpe. (Grupo 2).

3. Pueden interpretar el dolor y el surgimiento de sangre y vísceras como violencia sin plantearse si ese dolor es producido por un agresor o no, sobre todo si se trata de escenas donde se muestra dolor físico (se refieren a las operaciones, a los accidentes y las catástrofes).

El de las operaciones en directo.

Ese: **autopsias en directo, y dices: “dónde está el límite”.** Eso sí que me produce muchísimo más. (Grupo 2).



4. Pueden interpretar como violencia lo que transgrede sus normas, lo que no está de acuerdo con sus criterios y es mostrado sin sancionar (lo soez, lo demasiado natural, la falta de respeto, las palabras malsonantes, etc.).

Apreciamos una gran variabilidad individual y de grupo en el contenido del concepto de violencia. La variabilidad depende de las normas morales y de variados complejos psíquicos, como la identificación o “cercanía” de los personajes. Las mujeres conceden más presencia e importancia que los hombres a la llamada violencia machista y los jóvenes más presencia e importancia que los adultos a la violencia contra animales. Otras muchas diferencias están relacionadas con la cercanía geográfica así como con el rol social que los espectadores desempeñan. Los roles de padre o madre inciden en incluir ciertos hechos en la categoría violencia por la razón de que pueden dañar a los niños.

Para entender esta dispersión y variabilidad nos resultan útiles los conceptos de sobreinclusión y sobreexclusión formulados por Tajfel (1972) en el marco de su teoría de la categorización social. **Sobreinclusión** consiste en *incluir un ítem dentro de una categoría que no le pertenece*, incluirle para actuar sobre el, para calificarle, para generar actitudes una vez categorizado, lo que Tajfel interpreta como una “operación ideológica”.

Los espectadores *sobreincluyen* cuando califican un acto ilegítimo o fuera de las normas sociales como violento. Exhibir lo prohibido en cada sociedad o grupo, aunque no produzca daños visibles a nadie, se puede interpretar como violencia. La falta de respeto, la suciedad, lo ordinario, lo fisiológico, lo corporal, lo reprimido o lo sexual. Los espectadores *sobreincluyen* cuando interpretan como violencia algo que les daña a ellos, aunque no existan imágenes explícitas de daño contra otros. Los ejemplos de este proceso son muy variados, desde considerar violenta a la publicidad o las escenas de dolor así como a las operaciones médicas.

Uno, el de los Serrano, que era una comedia graciosísima y divertidísima. Y **sacaron una escena del baño** que no viene a cuento, **que es una cosa ordinaria**, ver al señor ahí sentado en el baño. Eso se puede evitar. Resulta **muy basto verle sentado en la taza del váter. A mí y a los niños**, me lo comentaron también, no les gusta, no tiene gracia. (Grupo 5).

Una segunda operación que modifica el contenido del concepto violencia es la **sobreexclusión**. Consiste, en esencia, en excluir algunos hechos o ítems de una categoría, sacarlos fuera de ella. El objetivo de la exclusión es evitar las consecuencias personales o sociales que podría tener para el sujeto si los considerase como violencia. La violencia para mantener el orden, por ejemplo, no apareció nunca en el discurso analizado, y la violencia animal fue ex-

cluida por algunas personas al denominarla como “natural”, inevitable o “positiva”. La violencia en la publicidad y ciertos niveles de violencia en el humor fueron del mismo modo excluidos.

Los documentales de animales son muy bonitos y entretenidos, pero el día que te salen los cocodrilos peleándose...

**La vida misma.**

**La vida, eso no lo veo como violencia.**

Enseñan cómo se alimentan.

Es la supervivencia. Ellos tienen que actuar así para sobrevivir en el medio que están, se van comiendo unos a otros.

Es la cadena de la vida.

Yo en ese caso lo admito porque **son sus reglas del juego. Y si veo al león devorar a un animal no lo veo como violencia, lo hace para sobrevivir...** (Grupo 5).

Los conceptos sobreinclusión y sobreexclusión nos resultan útiles, pero no por ello concluimos que los espectadores “se desvían” de un concepto objetivo y real, sino que la forma en que el espectador construye “realmente” el concepto supone que éste se **implica** en la codificación de violencia al incluir lo que le molesta y excluir lo que le puede cuestionar sus valores. En este sentido, su construcción se considera más real que la objetiva, desde el punto de vista de las consecuencias que dicha construcción puede tener en la acción social de esos individuos.

La estructura narrativa del concepto de violencia presenta un núcleo más frecuente de contenido que puede coincidir con los indicadores de violencia en la labor empírica (como, por ejemplo, la frecuencia en considerar de forma exclusiva la violencia física) pero lo más importante en sentido cualitativo y más definidor del contenido se refiere a violencia interpersonal y a la violencia deslegitimada.

### 3.2. *Las funciones de la imagen violenta*

La imagen violenta cumple funciones imprescindibles que no cumpliría por sí solo el relato verbal. Algunas de ellas tienen consecuencias sobre todo individuales, pero otras son de naturaleza social. La teoría de la imagen ha identificado varias dimensiones (Arnheim, 1998; Aumont, 1992) que se pueden resumir en las que tienen que ver con el *conocimiento*, con la información, las que se relacionan con el *afecto* y las que representan o simbolizan otras realidades. En el discurso de los espectadores se construyen, además de éstas, otras funciones relacionadas con la experiencia subjetiva y social de los indi-

viduos, con los acontecimientos que les son transmitidos por la imagen y que tienen implicaciones claras en la acción social: la función testificativa y la función identificativa.

### 3.2.1. Función informativa

La información con imágenes es diferente de la información con palabras. Añade información. Se accede a la información desde una perspectiva más concreta. La imagen violenta aporta detalles específicos que serían difíciles de imaginar. Muestra las mínimas estructuras perceptibles, los aspectos más íntimos y detallados de los actos, penetra en los intersticios de la “realidad”.

**Por mucho que te cuente y te diga [que] ha caído un misil y ha explotado un edificio. Tú te imaginas un edificio explotando pero si no lo ves, si no ves la imagen real, no es lo mismo.** (Grupo 15).

Por otra parte, produce conocimiento de forma espontánea, ver es “saber”. Quien ve no puede negar que existe una realidad. La información “llega” y el conocimiento se interioriza de forma espontánea. La imagen amplifica la capacidad de informar sobre detalles y extiende la información a personas más variadas, por lo que posee un amplio espectro de características cognitivas y sociales. Por ejemplo, la información ligada a la imagen se puede extender a los niños y a las personas que no manejan el lenguaje verbal.

La función informativa ha sido señalada de forma unánime por la teoría de la imagen. Lo que explicitan los espectadores es la importancia de la información sobre la crueldad, las consecuencias o los motivos de los hechos violentos.

Las escenas o hechos mostrados sirven para anticipar, ordenar o comprender posibles experiencias. Los hechos violentos interesan para conocer o anticipar la violencia que nos pudiera afectar, incluso para informarnos mejor o comprender la violencia de que hemos sido objeto. Tisseron (2003) alude a la función de *monitorizar* experiencias, incluso experiencias ya vividas en épocas pasadas. El interés informativo se incrementa cuando se concretan los personajes y cuando esto y los incidentes se refieren a hechos comprensibles, posibles o cercanos.

Yo creo que son de ese tipo de imágenes que te duele pero que seguramente lo ves por la carga personal que tiene. El **intentar de alguna forma comprender lo que les ha pasado** a esas personas...

Pero esas personas te pueden afectar hasta cierto punto porque piensas que son muy cercanas. **Tienes aquello que te podía haber afectado a ti también...** (Grupo 15).

Los jóvenes se motivan o asimilan de forma más eficaz las noticias sobre las pandillas callejeras, el acoso escolar o las peleas en la calle. Las mujeres, sin embargo, se “impregnan” más de las noticias sobre violencia doméstica o sobre violencia contra los niños.

Las escenas de violencia aportan información sobre la psicología humana al incluir en ésta la psicología de los espectadores. Ver violencia es promesa de descubrir algo importante o interesante que apela a lo profundo y primario, lo que podríamos encarnar en expresiones como “a ver qué pasa, hasta dónde van a llegar”, que indican al espectador dónde están los límites de la forma en que se expresa el enfrentamiento, del odio o de la maldad, de los resortes psíquicos y la conducta violenta de los otros. Por otra parte, la imagen violenta sirve asimismo para descubrir los propios límites: los límites del aguante, las emociones que produce el visionado de actos violentos, su impacto y sus efectos en nosotros. Los espectadores suelen atribuir a los niños un interés primigenio y, en ocasiones, incontrolable por la violencia. La violencia es un comportamiento muy primitivo que ha sido reprimido de manera precoz en el proceso de socialización. Presenciar la violencia puede suponer volver a enfrentarse con lo reprimido, con lo profundo, con lo que ya ha sido olvidado y rechazado. Presenciar violencia sería enfrentarse con lo más profundo, lo que no se puede representar, lo que se ha expulsado de la representación, lo que no se quiere imaginar o, en definitiva, aquello en lo que no se pueden poner palabras. Parece que al visionar la violencia es más fácil acceder a ese límite, el límite de la expresión de lo más visceral, de lo menos elaborado y más primitivo e irracional, donde se sitúan los límites de lo que se puede hacer, los límites de lo permitido, los límites de la socialización.

La socialización humana, así como la capacidad de relacionarse con los otros, se ponen en peligro cuando no se controla la violencia, lo que constituye la razón primera de que se quieran conocer y articular sus manifestaciones y sus efectos.

Las imágenes violentas, sobre todo las que se refieren a la realidad, tienen la capacidad de convertirse en un objeto de interés social. La información violenta circula en la sociedad con mucha frecuencia y facilidad y las personas quieren participar de esa “circulación de la información” que no cabe duda es un lazo entre los individuos. Los incidentes y hechos violentos preocupan incluso producen inquietud porque cuestionan las bases de la socialización, y tienen un carácter ético muy evidente. Plantean preguntas sobre la legitimidad de las conductas y sobre las posibilidades de control de la acción de los individuos. Por ello, conocer y poder hablar de las imágenes más impactantes se convierte en un estímulo para muchas personas ya que así pueden participar de un intercambio simbólico. Este interés se intensifica porque uno de los primeros efectos que suelen producir las imágenes más violentas es la necesidad de verbalizarlas, de hablar de ellas.

### 3.2.2. *Función testificativa*

La imagen televisiva es un instrumento que sirve para testificar acerca de la realidad. Según Ellis (2001) los medios de información dieron en el siglo XX un salto cualitativo hacia la testificación. La información se documentó con la fotografía en primer lugar, después con el cine y, más tarde, con la televisión. La fotografía aporta detalles visuales, así como el cine y la televisión añaden sonido y movimiento. Por lo tanto, el acercamiento a la realidad ha sido progresivo, al mostrar cada vez más indicios de la realidad, más “huellas” según la terminología de González Requena (2003). La comunicación televisiva transporta, además de signos icónicos que transmiten información, huellas de lo real: “...esas imágenes no valen por lo que dicen, sino por lo que en ellas sucede: por las huellas reales de ese suceso” (González Requena, 2003, p. 198).

Las huellas contenidas en las imágenes son buscadas, e incluso requeridas, por los espectadores, que pueden consumirlas con más o menos avidez. Pero desde nuestro punto de vista son las que sostienen la función testificativa. No se pueden negar porque son materiales reales que han sido transportados por el medio televisivo. Por ello, las imágenes violentas, sobre todo las que se enmarcan en la realidad, provocan un vínculo íntimo con las audiencias. Como consecuencia, la imagen implica al espectador como testigo, esto es, como testigo de la realidad. El visionado de imágenes violentas supondría entonces la necesidad de aceptar la existencia de ciertas realidades, así como la imposibilidad de negar que existan los hechos.

Pero alguna imagen, **alguna escena habrás visto, y sabes que eso existe.**  
Y un niño creo que también. (Grupo 2).

El testimonio que se deriva del visionado de imágenes tiene un claro carácter social: más allá de la necesidad de aceptar una realidad existente, la imagen implica al espectador como responsable moral, por lo que podemos afirmar que las imágenes violentas **implican a la moral del espectador**. Una vez vistas las imágenes, nos plantean qué hacer, tomar decisiones o justificar el no tomarlas.

**Lo lees y puedes decir: qué desgracia. Pero lo ves y dices: no puedo hacer nada. Te hace vivir con un sentimiento de culpabilidad.** La gente se está muriendo en el mundo porque se matan unos a otros por movidas políticas y yo no puedo hacer absolutamente nada. Te hace sentir mal **verlo; leerlo... bueno, es noticia.** (Grupo 2).

Toda emisión televisiva, sobre todo la violenta, descubre algo que debe ligarse a la experiencia ya conocida y elaborada. Crea definiciones, explicaciones, narrativas, intelecciones o especulaciones, así como marginalizaciones. Las emisiones no son completas sino que forman parte de una realidad más amplia en la que los espectadores necesitan situarse y generar actitudes. Boltanski (1999) señala que entre el espectador y las víctimas se inmiscuye la reflexividad, un juicio que se desplaza desde el puro visionado a la constatación de la evidencia de cómo suceden las cosas, de quiénes son responsables y de cómo debe ser cambiada la realidad que se muestra. La forma en que reacciona el espectador depende de la forma en que se le presenta el sufrimiento. A través del visionado de imágenes violentas se atribuyen responsabilidades y culpas, se generan actitudes de compromiso y de identificación con las víctimas. En todo ese proceso resulta fundamental la imaginación que hace posible considerar la perspectiva del otro. La contemplación del mundo (Maffesoli, 1996) y el sufrimiento distante (Boltanski 1999) se vinculan a esta función testificativa que se pone de relieve cuando se plantea la controversia sobre la influencia de la televisión en la generación de debates morales. La importancia de la función testificativa oscila entre los partidarios de mostrar o no mostrar las imágenes de violencia y de aquellos que se plantean los límites de la información visual de las guerras o los actos más crueles de violencia humana. En su análisis sobre los efectos de las imágenes del 11 S, Chouliaraki (2004) introduce la idea de la política de la lástima que tiene en cuenta la representación del sufrimiento en los medios de comunicación, al establecer la sensación de proximidad del espectador con la realidad que presencia o, lo que es lo mismo, de la que no le queda más remedio que hacerse cargo.

### 3.2.3. Función movilizadora de emociones y sentimientos

El espectador se “activa” más con la imagen. La imagen violenta tiene un efecto activador y movilizador de tono más bien negativo, o al menos ambivalente. “Pone nervioso”, moviliza emociones.

*¿Creéis que tiene el mismo efecto al contarlo que al verlo?*

No, **verlo te pone un poco más...** Si te dan la noticia, “joder, esta mujer es un poco bestia”. Pero irlo viendo... por lo menos a mí me va **generando un poco de nerviosismo**, de decir “si yo estuviera en esa posición...”, porque también tengo niñera... piensas en qué harías tú en esa situación y te da un poquito... (Grupo 8).

Esta función ha sido incorporada en los trabajos sobre los efectos de la violencia en los modelos del aprendizaje y la insensibilización ante la violencia, en particular por algunos autores (Anderson, 2004) que estudian la activación emocional producida por las imágenes violentas. Pero la densidad de sentidos que encierra la palabra impacto nos conduce a considerar algo más allá de esos efectos, al incluir la producción de reflexiones, ya sea ésta sobre el hecho visionado o sobre las propias reacciones del espectador (en el ejemplo anterior, reflexiones sobre el propio sujeto, sobre sus reacciones).

Los trabajos sobre violencia en televisión de tipo experimental suele tratar las emociones como si éstas fuesen un correlato de la conducta que se mide y observa en el contexto de los efectos de la violencia, por lo general de ficción, vista por los espectadores.

Cuando los investigadores se refieren a los efectos suelen hablar de estados emocionales cuya definición no coincide con emociones, al menos con las emociones consideradas “básicas” (miedo, ira, tristeza, dolor y asco). Por el contrario, se tratan conceptos de amplia variabilidad, desde reacciones fisiológicas (por ejemplo, arousal), ideas, pensamientos y sentimientos agresivos (Anderson, 2004) y, muchas veces, las conductas asociadas a ellos (Anderson *et al.*, 2003).

En la categoría de los efectos emocionales adquiere una gran relevancia la desensibilización a la violencia, descrita como un estado emocional a través del cual los espectadores se habitúan a las imágenes violentas (Mullin y Linz, 1995; Zillmann y Weaver, 1999; Cantor, 2002). La desensibilización y la saturación no son emociones sino estados más o menos estables en los cuales el individuo experimenta una falta de respuesta o una respuesta menos intensa a las imágenes a las que antes había reaccionado de forma más intensa. En este caso se habla de un proceso psicológico continuado de reducción de un estado emocional. Cuando se habla de los efectos de miedo o inseguridad (Condry, 1989; Gerbner, Gross, Morgan y Signorelli, 1986; Shanahan, 1999) ocurre lo mismo, esto es, se alude a un estado emocional.

La amplia variabilidad de los términos alusivos a emociones o sentimientos en el discurso analizado puede ser clasificada en un primer momento según los siguientes criterios:

1. Emociones primarias, las primeras reacciones: emociones momentáneas, poco elaboradas, que se pueden identificar al ver las imágenes. No son simples, pero sí inmediatas y se pueden asimilar a las emociones básicas (alegría, tristeza, miedo, dolor, asco).

*Ha salido varias veces la palabra “impacto”, ¿qué es eso del impacto? ¿Cuál es el sentimiento del impacto? ¿Cuándo decimos que una imagen nos impacta? ¿Qué estamos diciendo?*

Que se te encoge el estómago.  
Se te hace un nudo en el pecho.  
Te produce impotencia, te entran ganas de llorar, a mí me pasa de todo.  
*¿Qué más? ¿Cómo sentís el impacto?*  
Tristeza.  
Te enfada.  
Provoca violencia. Acabas discutiendo con quien lo estás viendo, “fíjate lo que ha pasado”.  
Y como te rebatan en tu opinión... ¡bueno! (Grupo 2).

2. Emociones complejas y sentimientos más elaborados y que duran más tiempo: saturar, sensibilizar, deprimir, causar impotencia.

3. Emociones y actitudes éticas: las que se refieren a la toma de decisiones o la acción derivada del visionado de la violencia. Pueden llevar al espectador a reflexionar sobre las causas de la violencia y las posibilidades de actuar en concordancia a ellas.

*Y estas noticias, la paliza a este niño que murió, ¿qué os produce?*  
Angustia, miedo, **responsabilidad**. (Grupo 5).

Al transformarse las emociones primarias en sentimientos cobra especial relevancia el ya estudiado efecto de la repetición. Tal y como apunta la literatura existente acerca de la insensibilización, el efecto de la *repetición de las imágenes* resulta recurrente en gran parte de los grupos, lo que nos hizo considerar las reacciones emocionales y la relevancia que en ellas tiene la repetición de las imágenes. A pesar de todo, dichos efectos resultan heterogéneos y más complejos de lo que en un principio cabría esperar. Resaltamos cinco de sus principales características:

a) *Impacto emocional acumulado*. Es el efecto causado por varias escenas interpretadas por los espectadores como similares. Se define como contrario al efecto de saturar: acumular varios impactos suscitados por una o varias escenas aumenta sus efectos.

b) *Reducir la intensidad de las emociones*. A través del análisis del discurso articulado en los grupos de discusión hemos podido apreciar cómo, al repetir las imágenes violentas, se reducen los sentimientos que los espectadores experimentaron en los primeros visionados, fenómeno no equiparable a habituarse a las imágenes violentas sino a reducir la intensidad de las emociones vividas en los primeros visionados.

c) *Normalizar, rutinizar*. Se manifiesta en los espectadores al considerar éstos el carácter inevitable de la violencia, además de la imposibilidad de hacer nada por sustituirla por otros modos de resolver los conflictos, generándose



así una distancia entre el espectador y las imágenes que contempla, lo que le lleva a aceptar estas últimas. Todo lo cual impide que el espectador cree una actitud hacia lo que narran las imágenes.

d) *Insensibilizar, ficcionalizar las imágenes*. El espectador contempla las imágenes violentas reales como si éstas fueran ficticias, motivo por el cual puede percibir las con escepticismo, incredulidad y, en consecuencia, puede trivializarlas y ridiculizarlas, disminuyendo así de forma considerable su impacto.

e) *Reafirmar*. Observamos que en algunas ocasiones el efecto de las imágenes es perdurable en el tiempo, lo que produce en el espectador la sensación de que lo que contempla es inevitable y persistente, y suscita además en él sentimientos que tienen la misma intensidad sin depender de los sucesivos visionados. En los grupos de discusión apareció esta particularidad sobre todo vinculada a las imágenes que los espectadores habían contemplado de los atentados del 11 de marzo de 2004 en Madrid.

Asimismo, las características de los efectos del visionado de imágenes violentas arriba mencionadas parecen indicar que a las imágenes violentas que impactan a los espectadores no puede atribuírseles reversibilidad alguna: todo lo visto permanece sin que se pueda dar marcha atrás. La única postura que puede tomar el espectador es tratar de evitar el visionado de imágenes similares o desensibilizarse ante determinadas situaciones que éstas narran. Del mismo modo, y debido a lo descrito con anterioridad, podemos afirmar que el espectador trata de protegerse del contenido emocional de las imágenes violentas que los medios de comunicación difunden de la realidad a través de un proceso defensivo que le aleja de las imágenes repetidas, todo ello aunado a una necesidad de comprender los hechos y de aceptar su existencia.

Otro de los efectos que puede tener en el espectador el visionado de imágenes violentas es suscitar opiniones éticas y políticas acerca de lo que contempla. Una buena parte de los trabajos publicados sobre el tema sostiene que la televisión puede realizar una labor pedagógica para los espectadores ya que mostrar la imagen violenta “tal cual es” puede llevar al espectador a tomar contacto con las realidades conflictivas. A pesar de todo, movilizarse emocionalmente, en este sentido, resulta mucho más complejo de lo que a simple vista pudiera parecer, y no puede medirse a través de estándares fisiológicos. La movilización, tal y como nosotros la entendemos, esto es, como un complejo proceso emocional que tiene lugar en el espectador, requiere un proceso paralelo que conlleva a interpretar, elaborar y reflexionar acerca de las causas que provocan el acto violento, al igual que una toma de conciencia de las posibilidades de evitar que dichas escenas se repitan de nuevo.

Del mismo modo, el libre circular de la información, su “narrarse” por medio de imágenes, se considera de forma positiva. El hecho de conocer los sucesos que acontecen en la realidad constituye el primer paso para que el es-

pectador asuma un cierto grado de responsabilidad, así como la posibilidad de transformar las situaciones en que se produce la violencia.

La responsabilidad y la culpabilidad son las principales actitudes éticas suscitadas tras el visionado de imágenes con contenido violento real grave, manifestadas en el discurso articulado en los grupos de discusión mediante expresiones del tipo “mover la conciencia”, “poner algo de tu parte”, “la necesidad de hacer algo”, etc. Mediante la responsabilidad los espectadores pueden sentirse movilizados a “hacer algo” a corto plazo. Todo lo contrario ocurre con el sentimiento de culpabilidad, asociado en los espectadores a la incapacidad o a la impotencia. Estos sentimientos se producen en principio ante imágenes de la realidad aunque, no obstante, es posible suscitar sentimientos de compasión y protección (éticos) a través de imágenes de ficción cuando éstas pueden ser reconocidas como posibles y próximas a la experiencia de los espectadores por ellos mismos.

#### 3.2.4. *Función identificativa*

La imagen **hace posible identificarse con ella** (verse reflejado en el otro). Cuando utilizamos este término queremos decir más que imitar y que comprender. Aludimos al proceso de ponerse en el lugar del otro, sufrir o disfrutar con el otro, que se conecta más con el concepto de empatía. La identificación es la función más relevante, la que mediatiza las demás y sin la cual resultaría muy difícil entender las reacciones emocionales y las implicaciones éticas antes mencionadas.

El concepto “identificación” se ha definido de variadas formas en la literatura sobre los medios de comunicación. De acuerdo con Hoffner y Buchanan (2005) los significados más frecuentes del concepto son:

a) El proceso por el que un individuo se pone en el lugar del carácter y participa de su experiencia durante un programa. En este proceso el individuo pierde su identidad y asume la identidad del carácter con el que se identifica (Cohen 2001). Se trata de un proceso inmediato que se produce en el momento en que se ve la televisión.

b) El proceso por el que un individuo desea ser como otro que se presenta en la televisión. Este tipo de identificación sería más duradero y dependiente de la motivación. En cierto modo puede considerarse como una forma de imitación, de copia de conductas de modelos, de *modelado*, según la teoría de Bandura (1986, 2001). Hoffner (1996) y Hoffner y Buchanan (2005) acuñan el concepto de *wishful identification*, que definen como el deseo de ser o de actuar como un modelo. Estas orientaciones ponen el acento en la capacidad que tiene la identificación como potencial para adquirir conductas. Por tanto, se refieren a sus efectos posteriores.

La identificación es considerada como un importante factor en los efectos agresivos de la violencia en televisión (Eyal y Rubin, 2003). Se supone que los espectadores se pueden identificar con los personajes agresivos y dicha identificación es una variable mediadora de los efectos de las imágenes de violencia. Sus principales ejemplos se refieren a los efectos de los modelos y los personajes famosos y es muy frecuente en la adolescencia (Adams-Price y Green, 1990)<sup>1</sup>.

El psicoanálisis freudiano concede una gran importancia a los procesos de identificación. Identificarse con algo o alguien es una manera metafórica de interiorizar al otro o alguno de sus aspectos o sus rasgos. La identificación es un proceso fundamental en el desarrollo evolutivo sin el cual no se entiende la socialización. Identificarse con el padre o la madre es el resorte desde el cual se interiorizan los valores. Pero es posible identificarse con rasgos, o identificación parcial, que se puede realizar con varias personas y en variadas situaciones. Se habla de la identificación “parcial” o identificación “al rasgo”, lo que significa interiorizar un aspecto concreto de la persona o la situación y se puede realizar con la persona amada (en el presente), con la persona que ha sido amada y ha desaparecido, con los héroes del drama o incluso con el agresor.

La teoría psicoanalítica lacaniana concede de igual forma una predominancia fundamental a la identificación con otro u otros. El contenido de la identificación se entiende en el marco de la teoría de lo imaginario como lo especular, y más en concreto ligado a la formulación del estadio del espejo. La imagen (primero visual y luego imaginada) del otro es un punto de referencia para construir una representación del sujeto y de su identidad. Por todo ello, la teoría de lo imaginario conectada a la identificación y a la construcción subjetiva es un marco teórico sugerente para abordar los efectos de un medio como la televisión que procede, en lo fundamental, con la imagen (Lacan, 1971, 1975, 1983).

La teoría lacaniana establecería como posible la *desidentificación*, el extrañamiento y el rechazo, que sería el proceso contrario a la identificación. Si lo característico de la identificación es interiorizar lo característico, de la desidentificación es el extrañamiento, la expulsión de sí mismo y el rechazo. También sería interesante detectar ese proceso ya que, al igual que la identificación, tendría consecuencias en la manera en que se reciben los programas de televisión.

<sup>1</sup> ADAMS-PRICE y GREEN (1990) hablan de *identificatory attachment* y consideran que es el tipo de vinculación afectiva más frecuente en los adolescentes con los personajes famosos y los ídolos juveniles.

Un primer acercamiento al concepto de identificación en el discurso de nuestros sujetos reconoce de pleno este proceso en la recepción de las emisiones televisivas. El discurso sobre recepción de televisión apunta sobre todo a lo más nuclear del proceso: “ponerse en el lugar del otro”, sufrir o disfrutar con el otro, que se conecta con el concepto de empatía y con la identificación especular en el sentido que le da el psicoanálisis lacaniano y el interaccionismo simbólico. El proceso de identificación es muy amplio y tiene conexiones con el resto de los aspectos estudiados: las emociones, el atractivo y el interés por la violencia así como las funciones. Nosotros pretendemos en este artículo ponerlo tan sólo de relieve y acentuar sus principales manifestaciones.

El sentido más preciso y más extremo de la identificación es **verse reflejado** en la imagen en algún rasgo, como la identidad, el problema o trama que suscita, el actuar que contiene, la pauta, o sentir que lo que ocurre tiene que ver con el espectador, que apela a él y le está diciendo algo. Incluso le suscita emociones, le hace reaccionar como él (por ejemplo; siento dolor por el otro si el otro siente dolor, o alegría si el otro la siente). Identificarse supone siempre una doble posibilidad de experimentar sentimientos positivos o negativos, agradables o dolorosos, y ése es su principal efecto: del visionado a la experimentación de los más variados sentimientos coloreados afectivamente por dos cualidades, bien sea el placer o el dolor.

Pues porque [a] la gente a veces le gusta decir un taco. Y parece que se ve reflejada por esa persona que está diciendo a una de moda que es una anormal o que es una... ¿sabes?, y se reflejan. Ven a una actriz de televisión a la que le ponen los cuernos y se ven reflejadas. (Grupo 5).

El sentido de esto último no es que el espectador imita el acto de la persona que está en la pantalla, sino que más bien se ve reflejada en ella, es igual que ella e igual que ella en ella, es decir, que en el momento del visionado de las imágenes está haciendo lo que ella haría. Se podría entender como un actuar vicario en el que se participa de lo que está haciendo el otro. Una secuencia experiencial de otro queda en un momento confundida con la suya en una representación que por el momento funciona como real, aunque sólo lo sea de forma imaginaria. Un proceso similar es señalado en el estudio de Pindado (1997).

Otros ejemplos extraídos del discurso de los grupos de discusión son las experiencias de los espectadores con la violencia interpersonal exhibida en los programas “del corazón” y en los “realities”. Los personajes que se insultan o se desvalorizan conectan con los espectadores de esta manera: los espectadores “hacen” lo que están haciendo los personajes, viven su propia experiencia unida a la del otro (confundida con ella). Un conjunto de esquemas de re-

presentación sobre la identificación repite la idea de sentirse el otro, meterse en su piel, emocionarse con el otro y participar de sus sentimientos. Es frecuente este proceso cuando se asiste al sufrimiento de víctimas. Y se constata también de manera insistente en los productos de ficción.

Por ejemplo, en la última que yo he visto, que ahí me quedé acojonado, se ve cómo uno le hace así y se ve cómo el cuello, o sea, cómo se lo corta. No sé como lo han hecho, se lo corta. **Entonces, eso a mí sí me produjo un rechazo total**; decir: “¡Dios...!” La película es muy buena pero esa escena dije: “Joder, podían haber hecho así y ya está”.

*Vamos a parar ahí. ¿Qué fue el sentimiento que te produjo a ti eso concretamente? ¿Qué sentimiento te produjo eso concretamente?*

Horror.

*Físicamente, ¿qué sensación era?*

**La de cortar, como sentirlo tú.** Solamente pensar que me pueden poner aquí... Eso sí me produjo... (Grupo 15).

Otra de sus manifestaciones, contraria a esta última, puede ser la llamada identificación con el agresor, entendida como un “vicario” participar en la agresión que éste realiza. Es frecuente cuando el agresor es legitimado de alguna manera, por ejemplo, cuando realiza un castigo justo.

O sea, **un tío que era un tramposo**, o yo qué sé, pues verdaderamente había hecho picias de verdad; y entonces te gustaba y **le deseabas que le zurranan**. Incluso es lo que tú decías, que parece que te educaban y dices “ya parece que se ha clamado justicia”. Pero así porque así. La verdad es que sí, [que] **te gusta la violencia, pero una violencia razonable** (Grupo 15).

La identificación se puede producir con **personas, con animales, con situaciones o tramas de acción**, así como con **rasgos psicológicos** de los personajes y, si nos referimos a la violencia, es decir, a un proceso en el que alguien sufre daño, entonces podemos señalar dos modalidades identificatorias posibles: con el agresor y con la víctima.

**La identificación con personas** permite al espectador participar de forma vicaria de la actividad de otros. Es una forma de realizar los sueños, de hacer las cosas que el protagonista de la ficción hace. Es la que más se corresponde con el concepto de especularidad (la otra persona es considerada como una imagen especular del sujeto mismo) en la que se participa de forma efectiva en las acciones del otro. Identificarse con personajes no sólo aporta experiencias placenteras sino que puede ser una causa de dolor o sufrimiento cuando el personaje es víctima y experimenta un dolor percibido como real y entendido como real por el espectador.

Identificarse con animales se ha tenido en cuenta en numerosas investigaciones sobre efectos de la televisión en la infancia. Asimismo este fenómeno se tiene siempre presente en los programas infantiles, ya que los animales son con frecuencia utilizados como sustitutos de personajes humanos o humanizados. En el discurso de los grupos de discusión un proceso muy similar se produce también con los adultos. Los animales, en especial los más próximos a nosotros en la escala evolutiva, son posibles objetos de identificación que suscitan sentimientos similares a los que suscitan las personas. Identificarse con ellos no resulta tan inmediato, tan espontánea como con los seres humanos, pero sí se inserta en una trama que les acerca al espectador (por ejemplo, en un relato en el que el animal hace cosas que el espectador sigue y con las que siente simpatía y le recuerdan a sus comportamientos, a su propia vida, entonces el espectador se implica con el animal, se convierte en “afín a él”, esto es, el animal se antropomorfiza).

**Las situaciones sociales o problemas** que viven los personajes, las **tramas de relaciones colectivas**, pueden ser objetos de identificación para los espectadores que reconocen en ellos una posibilidad de ser vividos. Es característico de las series o de *reality shows* en los cuales se relata una secuencia de vida, un problema o un contexto típica. La comunidad de vecinos o una casa que representa un tipo de familia ofrecen a los espectadores la posibilidad de identificarse con variados esquemas de correspondencia, tipos de contexto o problemas concretos, para así “participar” de su desarrollo y desenlace. Podríamos hablar en este caso de identificación parcial con un rasgo o contexto para diferenciarla de la identificación con personas ya que es el contexto vivido, así como el problema, y no el personaje que la vive, el que más importa.

La similitud de los personajes con las características o la forma de vida de los espectadores ayuda a la identificación ya que conecta de forma espontánea las imágenes con el espectador por el hecho de compartir (aunque sólo sea en parte y de manera más o menos fantaseada, o imaginaria) los mismos problemas.

En el mismo sentido que la identificación con situaciones se sitúa la identificación con rasgos o características psicológicas de otros. Aludimos con este término a un tipo de identificación “parcial” que se fija tan sólo en un aspecto de los personajes, en un objeto parcial de identificación. Un “rasgo”, una característica psicológica o social de un personaje puede suscitar simpatía, proximidad o distancia, y las acciones en correspondencia con dicho rasgo pueden ser placenteras o dolorosas según la identificación previa de los espectadores.

El carácter dual, positivo o negativo, del proceso se pone de manifiesto en la violencia vivida por los personajes en los programas de humor. El humor se basa en la identificación con los personajes que hacen o sufren las bromas. El

espectador puede disfrutar del desconcierto, el pequeño daño o el contexto embarazoso vivido por otros o, por el contrario, puede experimentar rechazo y sufrimiento si el acto produce un daño fuerte o si es ilegítimo o humillante. Por medio está la diferencia entre identificación con el agresor o con la víctima, aunque sean “agresor y víctima” en sentido leve, figurado o pactado con anterioridad.

Los sentimientos y emociones que producen se pueden agrupar en dos tipos: placenteros o dolorosos. La cualidad de los sentimientos, polar o binaria, se corresponde con otra polaridad que acompaña siempre a los actos de violencia, a los agresores y a las víctimas, así como a los actores que causan y los que sufren la violencia. Las identificaciones en el contexto de la violencia se producen bien con los agresores o bien con las víctimas.

#### 4. *Discusión*

Nuestros resultados muestran la importancia de la interpretación de los espectadores en el análisis de los posibles efectos de la violencia en la televisión. El “concepto” de violencia que mantienen los espectadores les hace incluir o excluir las escenas vistas en categorías “evaluativas” ligadas a su vez a los efectos emocionales. El concepto de violencia que los espectadores usan es de forma evidente **evaluativo**, como ya señaló Gergen (1984). Los espectadores **reconstruyen el mismo concepto** desde su conocimiento “situado” y desde sus reacciones, o emociones, experimentadas en un visionado de la tele con otros y formulada con términos que limitan, o enfatizan, el propio sentimiento y el propio reaccionar emocional. Eso significa que hay una variabilidad en lo que se entiende por violencia, con dependencia de los valores de los espectadores y sus identificaciones con los agresores y las víctimas. Por tanto, debemos entender cuál es su contenido en cada contexto en el que investiguemos. Esto último nos conduce al análisis de los procesos de socialización que imponen a las personas unos determinados criterios para que reconozcan, escondan y, en consecuencia, despierten o adormezcan actitudes hacia los fenómenos que producen la violencia.

Los espectadores atribuyen a las imágenes violentas una serie de funciones no siempre negativas. Algunas se corresponden con las atribuidas por la teoría de la imagen general (función informativa) y otras tienen unas dimensiones sociales y psicosociales tanto para los individuos como para el contexto social en que son vistas. Entre las más importantes situamos la función testimonial y la función identificativa. La función de ser testigo innegable de acontecimientos tiene claras implicaciones en las relaciones sociales y consecuencias en el actuar. Los sujetos pueden ser interpelados como testigos y ver-

se implicados en la acción. Esta función, propia de la imagen y no del relato, tiene una enorme fuerza como origen de acciones sociales. La función identificativa es vinculante, une unos individuos con otros a través de la imagen, a través de la capacidad que tiene la imagen de poner a los demás en el lugar de uno mismo, así como de establecer la relación de empatía o especular que ha señalado el psicoanálisis. Esta función identificativa sería responsable del surgimiento de sentimientos interpersonales. El efecto de ambas funciones unidas está conectado con la acción social.

Las emociones que produce la violencia son muy complejas y variadas, y están siempre subordinadas a la experiencia y a la identidad de los sujetos que la presencian. El discurso sobre emociones presenta conceptos “situados” con una complejidad de sentidos sólo descifrable desde la historia de las experiencias y las posiciones sociales de los espectadores. Por otra parte, el llamado “impacto” de las imágenes violentas es más que un activarse de manera emocional o la conducta posterior al visionado. Incluye el despertar de un proceso que alcanza la reflexión, el pensamiento, la elaboración de ideas, los argumentos y las conclusiones sobre la experiencia personal o social de los individuos. La violencia produce emociones de diversa duración con efectos complejos, no siempre negativos, algunos de ellos vinculados al surgimiento de actitudes éticas. También en esto último hemos constatado resultados diferentes según se considere la violencia de ficción o de realidad, al situar esta última en una posición predominante e influyente. El elemento “distancia” o distanciamiento emocional del espectador resulta de gran interés a la hora de explicar las emociones producidas por la violencia de ficción y en la violencia presentada como real. Reducir la distancia psicológica entre los personajes que se muestran en momentos de sufrimiento y los espectadores es puesta de manifiesto por Boltanski (1999), Chouliaraki (2002, 2004) y Maffessoli (2000). Boltanski (1999) define tres modalidades de presentación o tono semiótico, las cuales tienen distintas consecuencias en la implicación moral de los espectadores: la que enfatiza el sentimiento, el sufrimiento, el dolor, la que enfatiza la denuncia de las causas y la presencia de la escena tan sólo vía “presente eterno”. Esta última sería la más eficaz en cuanto a suscitar actitudes morales: la que muestra la proximidad total sublime, lo universal que nos afecta a todos. Lo sublime distancia al espectador del culpable y del que sufre y conecta el acontecimiento con otros del pasado que pertenece a otros contextos, Introduce la igualdad entre los seres humanos en su enorme vulnerabilidad. Significa la inserción del sufrimiento en lo común del ser humano, esto es, lo que “moraliza”. Es lo que se denomina “la política de la lástima”. Señalamos la afinidad de este argumento con el proceso de identificación. La identificación de los espectadores parece estar presente de algún modo en todos los demás efectos o dimensiones de la recepción, en la identificación de



violencia, en su evaluación y en las emociones suscitadas por los actos violentos.

Los trabajos sobre los efectos de la violencia en televisión podrían verse enriquecidos con algunas de las implicaciones que surgen de estas páginas. Es importante identificar las dimensiones generales de la recepción porque la televisión puede tener consecuencias mucho más generales que las que se derivan de una característica o un dato como, por ejemplo, la frecuencia en la exhibición de violencia o la crudeza de las imágenes. Incluir o no una escena dentro de la categoría violencia es más que un proceso cognitivo: está ligado al proceso emocional resultante y a los efectos sociales subsiguientes. Por último, resulta relevante avanzar en el conocimiento de las funciones que cumplen las imágenes violentas para los espectadores y cómo se conectan estas funciones con la acción social.

### *Bibliografía citada*

- ADAMS-PRICE, Carolyn y GREENE, A. L., "Secondary attachments and self-concept during adolescence", *Sex Roles*, 22, 1990, pp. 187-198.
- ALASUUTARI, Pertti (ed.), *Rethinking the Media Audience*, Sage, London, 1999.
- ANDERSON, Craig A., "An update on the effects of violent video games", *Journal of Adolescence*, 27, 2004, pp. 133-122.
- ANDERSON, Craig A., BERKOWITZ, Leonard, DONNERSTEIN, Edward, HUESMANN, L. Rowell, JOHNSON, James D., LINZ, Daniel, MALAMUTH, Neil M. y WARTELLA, Ellen, "The influence of media violence on youth", *Psychological Science in the Public Interest*, 4, 2003, pp. 81-110.
- ANG, Ien, "Ethnography and Radical Contextualism in Audience Studies", en ANG, Ien, *Living Room Wars*, Routledge, London, 1996, pp. 66-81.
- ARAN, Sue, *La violencia en la mirada*, Tripodos, Barcelona, 2001.
- ARNHEIM, Rudolph, *El pensamiento visual*, Paidós, Barcelona, 1998.
- AUMONT, Jacques, *La imagen*, Paidós, Barcelona, 1992.
- BANDURA, Albert, *Social foundations of thought and action*, Prentice Hall, Englewood Cliffs, NJ, 1986.
- BANDURA, Albert, "Social cognitive theory of mass communication", *Media Psychology*, 3, 2001, pp. 265-299.
- BILLIG, Michael, *Arguing and Thinking. A Rhetorical Approach to Social Psychology*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987.
- BILLIG, Michael, "Discursive, rhetorical, and ideological messages", en MCGARTY, C. y HASLAM, S.A. (eds.), *The message of social psychology*, Blackwell, Cambridge, MA, 1997, pp. 36-53.
- BOLTANSKI, Luc, *Distant Suffering. Morality, Media and Politics*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.
- BOYLE, Karen, *Media and violence*, Sage, London, 2005.
- BRUNSDON, Charlotte, *The Feminist, the Housewife, and the Soap Opera*, Oxford University Press, USA, 2000.
- CANTOR, Joanne, "Fright reactions to mass media", en BRYANT, J. y ZILLMANN, D. (eds.), *Media effects: Advances in theory and research*, (2d ed.), Lawrence Erlbaum, Mahwah, NJ, 2002, pp. 287-306.
- CHIRICOS, Ted, ESCHHOLZ, Sarah, y GERTZ, Marc, "Crime, news and fear of crime: toward an identification of audience effects", *Social Problems*, 44, 1997, pp. 342-357.
- CHOULIARAKI, Lilie, "The Contingency of Universality. Thoughts on Discourse and Realism", *Social Semiotics*, 10, 2002, pp. 83-114.
- CHOULIARAKI, Lilie, "Watching 11 september: the politics of pity", *Discourse and society*, 15, 2004, pp. 185-198.
- COHEN, Jonathan, Defining identification: A theoretical look at the identification of audiences with media characters, *Mass Communication & Society*, 4 (3), 2001, pp. 245-264.
- CONDY, John, *The Psychology of Television*, Lawrence Erlbaum, Hillsdale, NJ, 1989.

- DONNERSTEIN, Ed, SLABY Ron y ERON, Leonard, "The mass media and youth violence", en MURRAY, J., RUBINSTEIN, E., COMSTOCK, G. (eds.), *Violence and youth: Psychology's response*, 2, A.P.A., Washington, 1994, pp. 219-250.
- ELLIS, John, *Seeing Things*, Tauris, London, 2001.
- EYAL, Keren, y RUBIN, Alan M., "Viewer aggression and homophily: Identification and parasocial relationships with television characters", *Journal of Broadcasting and Electronic Media*, 47, 2003, pp. 77-98.
- FERNÁNDEZ-VILLANUEVA, Concepción, DOMÍNGUEZ, Roberto y REVILLA, Juan Carlos, "La legitimación de la violencia a la televisión et dans la vie sociale", *Les politiques Sociales*, 66 (1-2), 2006a, pp. 73-84.
- FERNÁNDEZ-VILLANUEVA, Concepción, DOMÍNGUEZ, Roberto, REVILLA, Juan Carlos y ANAGNOSTOU, Asymina, "Broadcasting of violence in the Spanish television: a quantitative panorama", *Aggressive Behaviour*, 32 (2), 2006b, pp. 137-145.
- FERNÁNDEZ-VILLANUEVA, Concepción, DOMÍNGUEZ, Roberto, REVILLA, Juan Carlos y ANAGNOSTOU, Asymina, "Formas de legitimación de la violencia en televisión", *Política y Sociedad*, 41 (1), 2004, pp. 183-199.
- GERBNER, George, GROSS, Larry, MORGAN, Michael, y SIGNORELLI, Nancy, *Living with Television. The dynamics of the cultivation process*, Lawrence Erlbaum, Hillsdale, NJ, 1986.
- GERBNER, George, GROSS, Larry, MORGAN, Michael y SIGNORELLI, Nancy, "The "mainstreaming" of America: Violence profile No. 11", *Journal of Communication Disorders*, 30, 1980, pp. 10-29.
- GERBNER, George, *Mass media policies in changing cultures*, John Wiley and Sons, New York, 1977.
- GERGEN, Kenneth J., *Realities and relationships. Soundings in social constructionism*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1994.
- GERGEN, Kenneth J., "Aggression as discourse", en MUMMENDEY, A. (ed.), *The social psychology of aggression: From individual behavior to social interaction*, Springer-Verlag, Heidelberg, 1984, pp. 51-68.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, "Comunicación, significación, información, espectáculo", en IMBERT, G. (coord.), *Televisión y cotidianidad. La función social de la televisión en el nuevo milenio*, 2003, pp. 189-200, con acceso desde <http://www.uc3m.es/uc3m/inst/mu/libroiortv.doc>
- HALL, Stuart, "Encoding/decoding", en CENTRE FOR CONTEMPORARY CULTURAL STUDIES (ed.), *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*, Hutchinson, London, [1973] 1980, pp. 128-138.
- HOFFNER, Cynthia y BUCHANAN, Martha, "Young adults' wishful identification with Television Characters: The Role of Perceived Similarity and Character Attributes", *Media Psychology*, 7, 2005, pp. 325-351.
- HOFFNER, Cynthia, "Children wishful identification and parasocial interaction with favorite television characters", *Journal of Broadcasting and Electronic Media*, 4, 1996, pp. 389-402.
- HUESMANN, L. Rowell, "Imitation and the effects of observing media violence on behaviour", en HURLEY, S. y CHATER, N. (eds.), *Perspectives on imitation: From neuroscience to social science; Volume 2: Imitation, human development, and culture*, MIT Press, Cambridge, MA, 2005, pp. 257-266.

- HUESMANN, L. Rowell, "La conexión entre la violencia en el cine y la televisión y la violencia real", en SANMARTÍN, J. y GRISOLÍA, S. (eds.), *Violencia, televisión y cine* Ariel, Barcelona, 1998, pp. 87-132.
- IBÁÑEZ, Tomás, *Contra la dominación*, Gedisa, Barcelona, 2005.
- IGARTUA, Juan José, CHENG, Lifan, CORRAL, Elena, MARTÍN, Junkal, SIMÓN, Javier, BALLESTEROS, Rocío y DE LA TORRE, Alexandra, "Violencia en la ficción televisiva. Hacia la construcción de un índice de violencia desde el análisis agregado de la programación", *Zer. Revista de Estudios de Comunicación*, 10, 2001, pp. 59-79.
- IMBERT, Gerard, "Violencias simbólicas y juegos con los límites en la postelevisión", *Les politiques sociales*, 21, 2007, pp. 35-50.
- IMBERT, Gerard, "Violencia y representación: nuevos modos de ver y de sentir" *Cultura y Educación*, 14, 3, 2002, pp. 33-41.
- ÍNIGUEZ, Lupicinio (ed.), *Análisis del discurso. Manual para las ciencias sociales*, UOC, Barcelona, 2003.
- LACAN, Jacques, *El Seminario II: el yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*, Paidós, Barcelona, 1983.
- LACAN, Jacques, *Escritos II, Siglo XXI*, Madrid, 1975.
- LACAN, Jacques, *Escritos I, Siglo XXI*, Madrid, 1971.
- MAFFESOLI, Michel, *The Contemplation of the World: Figures of Community Style*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1996.
- MOORES, Shaun, *Interpreting Audiences: The Ethnography of Media Consumption*, Sage, London, 1993.
- MORLEY, David, *Television, audiences and Cultural Studies*, Routledge, London, 1992.
- MORRISON, David E., "The idea of violence", en HARDGRAVE, A.M., *Violence and factual television. Annual Review*, John Libbey, London, 1993, pp. 124-129.
- MULLIN, Charles R. y LINZ, Daniel, "Desensitization and resensitization to violence against women: Effects of exposure to sexually violent films on judgments of domestic violence victims", *Journal of Personality and Social Psychology*, 69, 1995, pp. 449-459.
- MUSTONEN, Anu y PULKKINEN, Lea, "Television violence: a development of a coding scheme", *Journal of Broadcasting and Electronic Media*, 41, 1997, pp. 168-189.
- PARKER, Ian, *Social constructionism, discourse and realism*, Sage, London, 1998.
- PARKER, Ian, *Discourse dynamics*, Routledge, London, 1992.
- PINDADO, Julián, "Escuela y televisión: claves de una relación compleja", *C&E: Cultura y educación*, 5, 1997, pp. 25-36.
- POTTER, Jonathan, "Discourse analysis and discursive psychology", en CAMIC, P.M. y RHODES, J.E. (eds.), *Qualitative research in psychology: Expanding perspectives in methodology and design*, American Psychological Association, Washington, DC, 2003, pp. 73-94.
- POTTER, Jonathan, "Discourse and critical social psychology", en IBÁÑEZ, T. e ÍNIGUEZ, L. (eds.), *Critical social psychology*, Sage, London, 1997, pp. 55-66.
- POTTER, Jonathan, *Representing reality. Discourse, rhetoric and social construction*, Sage, London, 1996.

- POTTER, Jonathan y WETHERELL, Margaret, "Unfolding Discourse Analysis", en WETHERELL, M., TAYLOR, S. y YATES, S.J. (eds.), *Discourse Theory and practice*, Sage, London, 2001, pp. 198-209.
- POTTER, W. James, *The 11 myths of media violence*, Sage, Thousand Oaks, 2006.
- POTTER, W. James y WARREN, Ron, "Humor as camouflage of televised violence", *Journal of Communication*, 48, 1998, pp. 40-57.
- RODRÍGUEZ SUTIL, Carlos, ESTEBAN, Juan L., TAKEUCHI, Michio, CLAUSEN, Tanya y SCOUT, Ralph, "Televised violence: a Japanese, Spanish and American comparison", *Psychological Reports*, 77, 1995, pp. 995-1000.
- SANDER, Ingo, "How Violent is TV Violence? An empirical investigation of factors influencing viewers perceptions of TV violence", *European Journal of communication*, 12, 1997, pp. 43-98.
- SCHLESINGER, Philip, HAYNES, Richard, BOYLE, Raymond, MCNAIR, Brian, DOBASH, R.Emerson, y DOBASH, Russel P., *Men Viewing Violence*, Broadcasting Standards Commission, London, 1998.
- SHANAHAN, James, *Television and Its Viewers: Cultivation Theory and Research*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.
- TAJFEL, Henry, "La Catégorization Sociale", en MOSCOVICI, Serge (ed.), *Introduction à la Psychologie Sociale*, vol. 1, Larousse, Paris, 1972, pp. 272-302.
- TISSERON, Serge, *Comment Hitchcock m'a guéri*, Albin Michel, Paris, 2003.
- TULLOCH, John, *Watching Television Audiences: Cultural Theories and Methods*, Arnold, London, 2000.
- TULLOCH, John y TULLOCH, Marian, "Discourses about violence: Critical theory and the 'TV violence' debate", *Text*, 12, 1992, pp. 183-231.
- URRA, Javier, CLEMENTE, Miguel y VIDAL, Miguel Ángel, *Televisión: impacto en la infancia*, Siglo XXI, Madrid, 2000.
- WETHERELL, Margaret, "Positioning and interpretative repertoires: conversation analysis and post-structuralism in dialogue", *Discourse & Society*, 9 (3), 1998, pp. 387-412.
- WETHERELL, Margaret, TAYLOR, Stephanie y YATES, Simeon J., *Discourse as data. A guide for analysis*, Sage Publications & The Open University, London, 2001a.
- WETHERELL, Margaret, TAYLOR, Stephanie, y YATES, Simeon J. (eds.), *Discourse Theory and Practice. A Reader*, Sage Publications & The Open University, London, 2001b.
- WILLIAMS, Tannis MacBeth, ZABRAK, Merle L. y JOY, Lesley A., "The portrayal of aggression on North American television", *Journal of Applied Social Psychology*, 12, 1982, pp. 360-380.
- WILSON, Barbara J., KUNKEL, Dale, LINZ, Dan, POTTER, James, DONNERSTEIN, Ed, SMITH, Stacy, BLUMENTHAL, Eva y GRAY, Timothy, "Violence in television programming overall: University of California, Santa Barbara study", *National television violence study*, vol. 1, Sage, Thousand Oaks, 1997, pp. 3-267.
- ZILLMANN, Dolf, "Humor and comedy", en ZILLMANN, D. y VORDERER, P. (eds.), *Media entertainment: The psychology of its appeal*, Lawrence Erlbaum, Mahwah, NJ, 2000.
- ZILLMANN, Dolf, y WEAVER, James B., "Effects of prolonged exposure to gratuitous media violence on provoked and unprovoked hostile behaviour", *Journal of Applied Social Psychology*, 29, 1999, pp. 145-165.