



Espacio Abierto Cuaderno Venezolano de Sociología

ISSN 1315-0006 / Depósito legal pp 199202ZU44

Vol. 24 No. 2 (abril-junio, 2015): 349 - 369

Sociedad del espectáculo y violencia simbólica: las nuevas formas de la violencia en el discurso mediático

Y sin duda nuestro tiempo (...) prefiere
la imagen a la cosa, la copia al original,
la representación a la realidad,
la apariencia al ser...*

Ludwig Feuerbach
Prefacio a la segunda edición de
La esencia del Cristianismo (1843).

*José Enrique Finol***
*Johandry A. Hernández***

Resumen

El artículo recoge los resultados de una investigación en la que se relacionan los conceptos de *sociedad del espectáculo* (Debord, 1967) y *violencia simbólica* (Bourdieu y Passeron, 1970), considerados como fundamentales para conocer e interpretar algunos fenómenos sociales y culturales contemporáneos, en particular anteriores y nuevas formas del discurso mediático de la violencia. Para ilustrar tales conceptos y sus relaciones se recurre a los fenómenos denominados *exceso de representación* y *neo-narcisismo* (Finol y Finol, 2008; Finol, 2014), entendidos como expresiones concretas de *la sociedad del espectáculo*, que también están basadas en la *violencia simbólica* que se ejerce, particularmente, desde la publicidad y los medios de comunicación. Finalmente, se propone una clasificación de las re-

Recibido: 15-01-2015/ Aceptado: 08-03-2015

* Me tomo la libertad de usar como epígrafe de este trabajo parte del mismo que Debord utiliza en su libro.

** Consejo de Regulación y Desarrollo de la Información y Comunicación (CORDICOM) SENESCYT - PROYECTO PROMETEO. Quito, Ecuador/ Universidad del Zulia. Maracaibo, Venezuela.
Universidad Carlos III. Madrid, España. E-mail: joseenriquefinol@gmail.com - johandryhernandez@gmail.com

laciones entre ficción y realidad y entre estas, los medios de comunicación y las nuevas narrativas que atraviesan el discurso mediático.

Palabras clave: Espectáculo, violencia simbólica, representación, neo-narcisismo, medios.

Society of the Spectacle and Symbolic Violence: New Forms of Violence in Media Discourse

Abstract

This article presents the results of theoretical research in which the concepts of *society of the spectacle* (Debord, 1967) and *symbolic violence* (Bourdieu and Passeron, 1970) are correlated, concepts considered fundamental for knowing and interpreting some contemporary social and cultural phenomena, particularly old and new forms of the media discourse on violence. To illustrate such concepts and their relationships, the study recurs to the phenomena called *excess of representation* and *neo-narcissism* (Finol & Finol, 2008; Finol, 2014), understood as concrete expressions of the *society of the spectacle*, which are also based on *symbolic violence*, practiced predominantly in the advertising and communications media. Finally, the article proposes a classification of the relationship between fiction and reality and among these, mass media and the new narratives that cross through media discourse.

Keywords: Spectacle, symbolic violence, representation, neo-narcissism, media.

Introducción

Este artículo recoge los resultados de una investigación teórica¹ en la que vamos a relacionar lo que, a nuestro modo de ver, son dos conceptos fun-

- 1 Quiero agradecer al Proyecto Prometeo, de la Secretaría Nacional de Educación Superior, Ciencia y Tecnología (SENESCYT), y al Consejo de Regulación y Desarrollo de la Información y Comunicación (CORDICOM) de la República del Ecuador el apoyo que me otorgaron para llevar adelante la presente investigación, cuyos primeros resultados fueron presentados en una conferencia dictada en Guayaquil, el 18 de noviembre de 2014 en la II Cumbre para un Periodismo Responsable (CUPRE II).

damentales para comprender las dinámicas contemporáneas de los procesos de significación y comunicación; se trata de categorías básicas para comprender las prácticas periodísticas y de los medios de comunicación contemporáneos. El primero es el concepto de *sociedad del espectáculo*, tal como lo desarrolló Guy Debord en 1967. El segundo concepto es el de *violencia simbólica*, tal como lo desarrollaron Pierre Bourdieu y Jean-Claude Passeron en 1970. El objetivo fundamental es ver cómo esos dos conceptos nos hablan de un marco general donde aparecen lo que llamaremos *exceso de representación* y *neonarcisismo*, fenómenos que, a su vez, nos permiten comprender mejor algunas características de las sociedades contemporáneas, en particular de las nuevas formas que adquiere el discurso mediático de la violencia. Para ello proponemos una clasificación general de las nuevas tendencias de la violencia y de sus tránsitos entre realidad Æ ficción Æ realidad.

La sociedad del espectáculo

En su famoso libro *La sociedad del espectáculo*, Debord (1931-1994), fundador del efímero pero prolífico movimiento conocido como la Internacional Situacionista², plantea y desarrolla una nueva visión de la sociedad del espectáculo que él define así: “El espectáculo no es un conjunto de imágenes sino una relación social entre personas mediatizada por las imágenes” (Tesis 4)³. Así, el espectáculo no es “un conjunto de imágenes”; por el contrario, el es-

- 2 La Internacional Situacionista (IS) fue fundada en 1957 “por un grupo de artistas europeos de vanguardia y desarrolló una crítica radical de la sociedad moderna. Sus teorías y nuevos métodos de agitación influyeron en la revuelta de Mayo de 1968. El grupo fue disuelto en 1971. Artículos de la IS fueron publicados en la revista *Internationale Situationniste*” (International Institute of Social History, en línea). Sus más influyentes figuras fueron Guy Debord, Asger Jorn y Raoul Vaneigem, este último autor de *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* (1967), traducido al inglés como *The Revolution of Everyday Life* (2001). La IS tuvo sus orígenes en el movimiento izquierdista conocido como Letrismo, fundado en París en 1940 y liderado por el artista Isidore Isou. Debord publicó el manifiesto situacionista en junio de 1957, un mes antes de la fundación del movimiento auto-declarado revolucionario: “Primero, creemos que el mundo debe ser cambiado. Deseamos el cambio más liberador posible de la sociedad y la vida en la cual nos encontramos confinados. Sabemos que tal cambio es posible por medio de acciones pertinentes”.
- 3 A fin de facilitar los cotejos de las citas del libro de Debord en sus distintas traducciones, hemos preferido remitir a los capítulos y acápites numerados que en el texto aparecen.

pectáculo es “una relación social entre personas”, es una relación social mediada por imágenes. Se trata de una frase inspirada en la de Marx: “El capital no es una cosa, sino una relación social entre personas mediada por cosas” (El Capital, libro I, cap. XXV)⁴.

Luego Debord agrega: “No debe entenderse el espectáculo como el engaño de un mundo visual, producto de las técnicas de difusión masiva de imágenes. Se trata más bien de una *Weltanschauung* que se ha hecho efectiva, que se ha traducido en términos materiales. Es una visión del mundo objetivada” (Tesis 5). Como puede verse, desde 1967 Debord, nos proponía una nueva visión del espectáculo y de la sociedad y desde esa fecha ya preveía el crecimiento y penetración de los medios en la vida social. Para el filósofo francés,

Considerado según sus propios términos, el espectáculo es la afirmación de la apariencia y la afirmación de toda vida humana, y por tanto social, como simple apariencia. Pero la crítica que alcanza la verdad del espectáculo lo descubre como la negación visible de la vida; como una negación de la vida que se ha hecho visible (Tesis 10).

Si, como dice el autor, en la primera fase de la dominación de lo económico sobre lo social la realización degradada de lo humano se expresaba en el *tener para ser*, en la presente fase se ha pasado del *tener* al *parecer*. La organización sistemática de la apariencia deviene así una forma impuesta, gracias a una violencia blanda, de relación consigo mismo y con los otros. Si bien la formulación que Debord hace de las relaciones entre los individuos mismos y de estos con los procesos de espectacularización de la vida humana es a menudo demasiado radical y absoluta, y con frecuencia ignora los procesos de resistencia creativa que los individuos, grupos y sociedades desarrollan frente a la adversidad, algo que sus críticos señalan con frecuencia⁵, no es menos cierto que

4 Para un análisis de las influencias de las tradiciones marxistas y hegelianas en la obra de Debord, claves para ubicar y dimensionar su pensamiento, ver Abad Montesinos (2012).

5 Kaplan, por ejemplo, en su severa crítica a Debord señala que este “sobrees-tima el grado en el cual los sujetos individuales están integrados en la alienada construcción cultural” que el espectáculo supone (2012: 258). Y luego agrega que Debord “niega la habilidad de los individuos, grupos y clases para determinar sus propias necesidades a través de una comunicación autónoma” (2012: 463); “Debord fluctúa entre una exagerada distopía de alienación universal en la sociedad del espectáculo y una inflada utopía de acción revolucionaria colectiva” (2012: 466); y, finalmente, Kaplan argumenta que “A pesar de la contundencia y la perspicacia del análisis de Debord, severas deficiencias teóricas limitan su utilidad” (2012: 471). Si bien algunas de las críti-

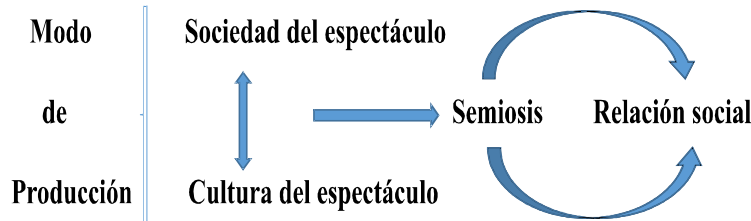
el énfasis concluyente que da a su modelo busca resaltar la poderosa influencia del espectáculo como dominante en las relaciones sociales contemporáneas.

El también líder situacionista belga Raoul Vaneigem afirmaba que “la organización de las apariencias aspira a la inmovilidad de la sombra de un pájaro en vuelo” (2001 [1967]: en línea); es decir, para Vaneigem la sociedad del espectáculo *naturaliza la apariencia*, de modo que esta sea percibida como la realidad misma, como si la sombra de la vida en movimiento fuese la vida misma, lo que Nietzsche insinuaba en sus propios términos: “se le ha quitado a la realidad su valor, su significación, su veracidad” (en Vaneigem, 2001 [1967]: en línea). En cierto modo, la *sociedad del espectáculo* es el efecto y la causa de una *cultura del espectáculo*: son ambas las que generan ese particular tipo de relación social que es en sí el espectáculo, una visión creada y caracterizada por un modo de ejercicio de las significaciones, por mecanismos de semiosis donde las relaciones entre significantes y significados o entre representámenes e interpretantes son unívocas, han sido esclerosadas, acartonadas, lo que conduce a una ruptura de la eficiente dinámica propia de la relación significado Æ referente Æ contexto Æ sentido, para, entonces, crear y mantener un particular tipo de relaciones sociales. Para Debord, “El lenguaje espectacular está constituido por *signos* de la producción reinante, que son al mismo tiempo la finalidad última de esta producción” (Tesis 7). Finalmente, en esta breve caracterización de la teoría de Debord, veamos lo que dice en el Cap. I:

El espectáculo, comprendido en su totalidad, es a la vez el resultado y el proyecto del modo de producción existente. No es un suplemento al mundo real, su decoración añadida. Es el corazón del irrealismo de la sociedad real. Bajo todas sus formas particulares, información o propaganda, publicidad o consumo directo de diversiones, el espectáculo constituye el modelo presente de la vida socialmente dominante (Tesis 6).

Es importante puntualizar que, como se ve, el espectáculo: a) es una consecuencia, resultado, y una propuesta, un proyecto, de un modo de producción específico; b) no es un suplemento del mundo del mundo real sino el “corazón de la sociedad real; d) es el modelo “de la vida socialmente dominante”.

cas de Kaplan son razonables, opinamos que su análisis desconoce el potencial profundo de la visión de Debord, una visión que se viene confirmando con los últimos desarrollos de las tecnologías de difusión, almacenamiento y transformación utilizadas por los medios, tal como mostramos en los ejemplos aquí analizados.



Ahora bien, una de las características de esa sociedad y de esa cultura del espectáculo es el *exceso de representación*, que se deriva de lo que en otra parte hemos llamado el acoso a la realidad: "Gracias a la universalización de las cámaras asistimos, en cierto modo, a un acoso a la realidad, y a esta le cuesta cada vez más escapar de él" (Finol, 2014). Es justamente esa universalización/proliferación/multiplicación, casi *ad infinitum*, de la imagen y de las relaciones que esta crea que podemos hablar de *exceso de representación*.

Exceso de representación: el *selfie*

Uno de los ejemplos más actuales y concluyentes de ese *exceso de representación* es el llamado *selfie*, una auto-fotografía que hoy inunda las redes sociales e, incluso, acaba de dar origen a una serie televisiva en Warner Brothers. Una investigación del *English Oxford Dictionaries Online*, que eligió ese término como la palabra del 2013, muestra que su uso en el idioma inglés aumentó en 17.000% en ese año. Por ello, el 28 de agosto de 2013 incorporaron nuevas palabras a sus bases de datos y, entre ellas, incluyeron *selfie*, una palabra que para el 12 de noviembre de 2013 tenía 8.160.000 resultados en Internet, pero ya el 18 de diciembre de 2014 tenía en Google 225.000.000 de resultados. Además, más de 53 millones de fotografías tenían para esa fecha el tag #selfie en Instagram, un sitio web para compartir fotografías.

El perfeccionamiento de las técnicas *selfie* tuvo un avance significativo con la aparición del *selfie stick*, una varilla extensible para teléfonos inteligentes que ayuda al auto-fotógrafo a tomar mejores fotografías propias y del panorama que lo rodea (BBC, 2014).

El *selfie* tomado por Elaine Desgeneres junto a otros artistas durante la entrega de los Óscar 2014, fue visto por 37 millones de personas en todo el mundo, según una estimación hecha por Twitter. Este último *selfie* realizó un circuito perfecto que evidenció las nuevas reali-



dades del mundo digital: permitió que las millones de personas en todo el mundo que observaban en TV la entrega de los premios Oscar, viesan en la pantalla la toma de la fotografía y luego, en cuestión de segundos, la tenían en sus propios teléfonos inteligentes. La magia tecnológica abolió casi por completo el tiempo y el espacio, y seguramente fue en ese momento cuando muchos espectadores tomaron conciencia de lo que las tecnologías han cambiado nuestro mundo (Finol, 2014). En razón de lo anterior definimos como *exceso de representación* a un fenómeno mediático caracterizado por a) la súper abundancia de la imagen como característica de las relaciones mediáticas contemporáneas, particularmente las que se desarrollan en las redes sociales; b) una representación donde el individuo ocupa un lugar privilegiado; c) una elaboración narcisística que confirmaría la tesis de Han: "Los 'amigos' en las redes sociales tienen sobre todo la función de aumentar nuestro narcisista sentimiento de nosotros mismos, ofreciéndonos como consumidores la atención a este *ego expuesto* como una mercancía" (2014 [2010]: 23). Creemos que el *selfie* reúne estas características y, en consecuencia, es una de las expresiones mediáticas donde se cumple el fenómeno que hemos llamado *exceso de representación*.

Esa nueva práctica fotográfica, donde el individuo es, simultáneamente, sujeto y objeto de su propio espectáculo, es también la mejor expresión de lo que en el 2008 llamábamos el *Neo-Narcisismo*:

(...) el desarrollo de un creciente y elaborado *neo-narcisismo* que encuentra su espacio en el propio cuerpo (...); un *neo-narcisismo* fundado, por un lado, en la propia contemplación del cuerpo y, por el otro, en su exhibición y cotejo con los modelos socialmente impuestos que se fundamentan en lo que Mauss llamó 'una imitación prestigiosa'" (Finol y Finol, 2008: 369).

Se trata, pues, de un proceso de articulaciones a veces sucesivas a veces simultáneas y, además, complementarias donde las sociedades contemporáneas expresan características definitorias de su cualidad profunda:

Representación Æ imagen Æ fotografía Æ *selfie* Æ neo-narcisismo Æ espectáculo Æ sociedad del espectáculo...

En este complejo proceso, la representación no deriva en un simulacro de la realidad, -"la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal" (Baudrillard, 1978: 5)-, sino en su sustitución, y, de este modo, la vida se eclipsa frente a las imágenes que después de representarla la sustituyen, toman su lugar para darle una nueva vida propia, autónoma, un fenómeno que ya Debord vislumbraba: "Todo lo que era vivido directamente se aparta en una representación" (Cap. I, 1). Si bien para Baudrillard la representación deviene en simulacro de la realidad, la multiplicación sin límite de la imagen en los medios y en las redes, un hecho que no necesita demostración, y

su constitución en una forma de "relación social" conduce, cada vez con mayor intensidad, a la sustitución de la realidad que así se desplaza hacia el lugar de la representación misma para confirmar la hipótesis de Feuerbach. En otras palabras, en la relación entre realidad y su representación, la primera ha cedido espacio a la segunda.

¿Qué es lo espectacular?

Ahora bien, desde un punto de vista semiótico ¿cómo se define el espectáculo? ¿Qué es lo espectacular? Para una cierta Semiótica (Sonesson, 1999; Elbo, 1983), el espectáculo tradicionalmente se define como lo visual en la realización teatral, en el rito, en el show. Aquí la característica semiótica dominante es lo que podríamos denominar *contemplación*. Sin embargo, si partimos de la definición de *sociedad del espectáculo* de Debord, a la *contemplación*, que se expresa en el *voyerismo*, habría que añadir la *exhibición*, que aprovecha la pulsión escópica⁶, y ambas se convertirían en fuerzas complementarias. Finalmente, habría que agregar que esas dos estrategias semio-pragmáticas construyen una relación social que es cualitativamente diferente a las establecidas en las culturas pre-visuales, anteriores a la aparición de los medios, donde la multiplicación de la imagen, primero, y la incorporación del movimiento en esa imagen, luego, resitúa a los actores sociales y transforma las formas de relacionarnos y de construir la memoria personal, familiar y grupal, una memoria hecha intensiva que, por ello, deviene efímera: de la preciosa unicidad, permanencia y limitación numérica de las fotografías reunidas en el álbum familiar pasamos a la sobreabundancia de imágenes digitales, de copias infinitas, retocables y susceptibles de enviar, en original, a todo el mundo.

De lo anterior es posible colegir que la irrupción, multiplicación y universalización de la imagen en la tradicional secuencia social y cultural que vincula la tríada *acción/Experiencia/Ememoria*, conducen a un debilitamiento de esta última, pues el exceso de información asfixia su pertinencia y su impacto. Esta hipótesis se fundamenta en que, como se sabe, la capacidad de almacenamiento de la memoria humana, aun siendo muy extensa, es limitada, y, por lo tanto, por un mecanismo de conservación de la energía la memoria selecciona, borra y almacena. El exceso de representación que hoy los medios nos pro-

6 Después de que Freud introdujo en 1910 el concepto de *pulsión sexual*, Lacan, en su Seminario XI (1964), introdujo el de *pulsión escópica*, explicitadas en exhibicionismo y voyerismo, pulsión a la que considera como la impulsora de todas las demás.

veen nos obligan a utilizar prótesis o, en el sentido de McLuhan, extensiones de la memoria que hoy se conocen como “discos duros” o “pen drives”.

La violencia simbólica...

Ahora bien, para comprender cómo opera la *sociedad del espectáculo*, cómo esta rige las relaciones sociales contemporáneas, es necesario comprender también el concepto de *violencia simbólica* que Bourdieu y Passeron apenas tres años después de la publicación del libro de Debord definían como “(...) todo poder que logra imponer *significaciones* e imponerlas como legítimas disimulando las relaciones de fuerza en que se funda su propia fuerza” (1996 [1970]: 44). Casi veintiocho años más tarde Bourdieu agregó que

La violencia simbólica es esa coerción que se instituye por medio de una adhesión que el dominado no puede evitar otorgar al dominante (y, por lo tanto, a la dominación) cuando sólo dispone para pensarlo y pensarse o, mejor aún, para pensar su relación con él, de instrumentos de conocimiento que comparte con él y que, al no ser más que la forma incorporada de la estructura de la dominación, hacen que ésta se presente como natural (1999 [1997]: 225).

Se trata de una definición que Alonso y Fernández, siguiendo a Barthes, relacionan con la Mitología: “La Mitología tiene como función integrar al individuo en un determinado orden simbólico a través de la imposición de unos significados” (2006: 23). Así mismo, la Ley de protección integral a las mujeres (Ley 26.845), aprobada por el Congreso de la República Argentina el abril 1 de 2009 incluye la violencia simbólica entre las formas de violencia contra la mujer, y la define de la siguiente manera: “La que a través de patrones estereotipados, mensajes, valores, íconos o signos transmita y reproduzca dominación, desigualdad y discriminación en las relaciones sociales, naturalizando la subordinación de la mujer en la sociedad” (Art. 5, numeral 5). Barbier analiza los componentes del concepto y, además de sus contenidos básicos, “violencia” y “simbolismo”, agrega dos características: arbitrariedad y “legitimidad” (1992: 2).

Probablemente la mejor representación narrativa de la violencia simbólica es la que encontramos en la novela *1984*, de George Orwell, donde el Gran Hermano ha creado una sociedad regida por el *Ministerio de la Verdad* y la *Política del Pensamiento*, un régimen de vigilancia y control universal donde el *Ministerio del Amor* está encargado de mantener la ley y el orden y cuyo monolítico edificio “no tenía ventanas en absoluto” (2012 [1949]: 68); una cultura con un control total de la historia gracias a que “diariamente y casi minuto a minuto, el pasado era puesto al día” (p. 104). Para llevar adelante la construcción de la verdad absoluta, el Gran Hermano considera imprescindible crear sistemas semióticos diferentes, un nuevo y unirreferencial orden simbólico –la *neolen-gua*–, donde no haya sino una sola interpretación posible:

- ¿No ves que la finalidad de la *neolengua* es limitar el alcance del pensamiento, estrechar el radio de acción de la mente? Al final, acabaremos haciendo imposible todo crimen del pensamiento. En efecto, ¿cómo puede haber *criminal* si cada concepto se expresa claramente con una sola palabra, una palabra cuyo significado esté decidido rigurosamente y con todos sus significados secundarios eliminados y olvidados para siempre? (Orwell, 2012 [1949]: 117).

En esa *neolengua* no se inventan nuevas palabras:

Lo que hacemos es destruir palabras, centenares de palabras cada día. Estamos podando el idioma para dejarlo en los huesos (...) La destrucción de las palabras es algo de gran hermosura (...) Cada año habrá menos palabras y el radio de acción de la conciencia será cada vez más pequeño. La revolución será perfecta cuando la lengua sea perfecta (115-116).

Desde un punto de vista semiótico, la violencia simbólica se fundamenta en una *co-textualidad*⁷ densa, momificada, acartonada, que vulnera la dinamicidad semiótica, y tiene una gran eficacia porque se apoya en simbologías materializadas. Se trata, como en la *neolengua* orwelliana, de la reducción absoluta de la diversidad y pluralidad propia de la dialéctica semiótica *significado/referente/contexto/sentido* a una homogeneidad y univocidad que, en definitiva, marcan la muerte de los sentidos posibles en manos del significado único y, por ende, "verdadero".

Podemos inferir la articulación coherente entre *sociedad del espectáculo* y *violencia simbólica* en esta cita de Bourdieu:

Los periodistas -habría que decir el campo periodístico- deben su importancia en el mundo social a que ostentan el monopolio de hecho de los medios de producción y difusión a gran escala de la información, mediante los cuales regulan el acceso de los ciudadanos de a pie, así como de los demás productores culturales a lo que a veces se llama 'el espacio público', es decir a la difusión a gran escala. A pesar de ocupar una posición inferior, dominada, en los campos de producción cultural ejercen una forma realmente insólita de dominación: son dueños de los medios de expresarse públicamente, de existir públicamente, de ser famoso, de alcanzar la notoriedad pública (1997:67).

7 El concepto de co-textualidad designa la homologación entre el sistema semiótico y el mundo referencial. En palabras de Villegas, "la co-textualidad implica un isomorfismo semántico, es decir la equivalencia entre mundo textual (co-texto intratextual) y mundo de referencia (co-texto extratextual)" (1993: 37).

Mejor explicado aún:

La simple información, el hecho de informar de manera periodística, implica siempre una *construcción social de la realidad* capaz de provocar la movilización o la desmovilización social, por lo cual la televisión que pretende ser un instrumento que refleja la realidad, acaba convirtiéndose en instrumento que *crea la realidad*, lo que podría conllevar a que el mundo social pueda estar descrito o prescrito por lo que se informa en la televisión (Bourdieu, 1997:28. Resaltados nuestros).

La existencia de la sociedad del espectáculo, "la *principal producción* de la sociedad actual" (Debord, Cap. I, 8), se deriva, en fin de cuentas, de la inserción de mecanismos de violencia simbólica en las relaciones sociales. Dicho de otro modo, el espectáculo, definido, en lo esencial, como un fenómeno semiótico, no es sino la concreción a escala social de los mecanismos de imposición de significaciones únicas derivadas de relaciones de poder. Más aún, tanto el espectáculo como la violencia simbólica se presentan a sí mismas como necesarias, objetivas y neutrales: aparecen como desarrollos naturales, inevitables, de la evolución social, como dotadas de imparcialidad y como desprovistas de valores propios de una clase o de un sector social, es decir como des-ideologizadas. En buena parte, esas características facilitan su aceptación y conformidad.

Si bien el espectáculo no se limita al papel que cumplen los medios de comunicación, ese deslizamiento entre *reflejar la realidad* y *crear la realidad* es posible porque se trata de un movimiento que, al final, termina negando la historia, haciéndola inamovible: "... la burguesía ha hecho conocer y ha impuesto a la sociedad un tiempo histórico irreversible, pero negándole su *uso*. *Hubo historia, pero ya no*"; es decir, "la *permanencia de una nueva inmovilidad en la historia*" (Debord, Tesis 43).

Si proyectamos la definición y caracterización del espectáculo sobre el fenómeno de la violencia, en sus distintas formas, creo que podríamos decir que hoy también la violencia se realiza, se materializa y se consume como

- a) un espectáculo.
- b) una forma de relación social.

Así, pues, la violencia se ha hecho hoy, más que nunca antes, imagen y, en la imagen, se ha hecho espectáculo y desde el espectáculo se ha confirmado como una relación social: "La violencia real se representa a través de una maquinaria mediática que tiene como eje central de funcionamiento convertir la muerte en espectáculo para promover pulsiones secretas de deseo mórbido en la audiencia" (Hernández y Finol, 2011a: 105).



Mi Diario, medio impreso que circuló por primera el 15 de enero de 2007 en el estado Zulia, la región económica más importante de Venezuela, basa su producción editorial en la lógica del espectáculo sangriento a través de la crónica roja y forma parte de uno de los consorcios mediáticos más influyentes y mejor posicionados del país: el periódico *Panorama*. Según mediciones de opinión pública hechas en trabajos anteriores, *Mi Diario* se ha convertido en el segundo medio más leído en el Zulia, luego precisamente de *Panorama*; y en solo tres años, logró superar en preferencia de lectura a otros medios impresos tradicionales como *La Verdad* y *El Regional*. Morfológicamente es de tamaño tabloide, mide 32 centímetros de largo por 28 de ancho y generalmente tiene 24 páginas, todas con contenido a color, amplias fotografías y poco texto. Foto de izquierda: 14/01/2009, primera página. Foto de derecha: 22/03/2009, primera página (Hernández y Finol, 2011a).

Gérard Imbert agrega otro elemento decisivo en la comprensión de lo espectacular: "La lógica de lo espectacular produce *efectos de realidad* que pueden llegar incluso a insensibilizar ante la violencia real" (2003: 93. Subrayados nuestros).



En esas relaciones sociales, "El discurso actual sobre sucesos tiene como estrategia comunicativa la naturalización de la violencia y se pliega a la lógica de la industria del entretenimiento mediático" (Hernández y Finol, 2011b: 557). El exceso de visibilidad o *hipervisibilidad* utilizado en el discurso visual de la violencia también transforma al cuerpo en parte del espectáculo y lo cosifica, lo

convierte en objeto desechable, lo priva de su sentido propiamente humano. En el discurso mediático el cuerpo deviene mercancía y luego fetiche, es decir, se convierte en imagen, sueño, ídolo y, en consecuencia, entra en el circuito de la producción, circulación y consumo, pues, al final, como dice Abad Montesinos, "las sociedades post-industriales venden sueños, representaciones de la vida, imágenes del mundo, deseos que han alcanzado tal grado de autonomía que se han constituido como verdaderos «entes», conformando así un mundo irreal devenido en real" (2012: 11).

En comparación con la situación de los medios en la década de los sesenta del siglo pasado, hoy estos han logrado, como sabemos, niveles de alcance, difusión y capacidad tecnológica que asombrarían a Debord si viviese en estos tiempos. En tal sentido, habría que señalar al menos cuatro tecnologías que dan a la *sociedad del espectáculo* unas dimensiones que Debord no habría podido imaginar. Ellos son: las señales satelitales, el computador, Internet y la telefonía celular. La articulación tecnológica entre esos tres dispositivos ha conducido a lo que nosotros llamamos la *hipervisibilidad*, un fenómeno de hiperbolización de las relaciones sociales en función de la omnipresencia de la imagen y del particular tipo de relación social que ella crea.

En un principio habíamos definido la hipervisibilidad como "un esfuerzo por hacer visible algo más allá de lo visible mismo" (Finol, 2012: 28), una característica propia de los procesos rituales. Creemos que sin vulnerar esa definición del concepto, podríamos aplicarlo a la relación entre sociedad y medios, donde la *hipervisibilidad* de la relación espectacular en lugar de "hacer visible" oculta la realidad para, por esa vía, naturalizarla y, así, legitimarla.

Las formas del espectáculo: los nuevos discursos mediáticos de la violencia

En la evolución socio-histórica los seres humanos hemos pasado por numerosos, variados y casi interminables modos de prácticas sociales de la violencia física, real (peleas, guerras, crímenes). Esas prácticas reales saltaron inicialmente a los medios de comunicación al menos en tres formas: a) la violencia ficcional tradicional (cómic, novelas, películas); b) la violencia física, real, pero legitimada y socialmente aceptada instaurada por los deportes (el boxeo, el fútbol, más recientemente el *ultimate fighting*); c) la violencia teatralizada y televisada, como ocurre en la lucha libre mexicana, una forma mixta (realidad + ficción) de narrativa de la violencia, con personajes buenos y personajes malos, en la que se dramatiza la violencia real de los deportes de combate, lo que Fernández (2009) llama ficción verosímil.

En una segunda etapa, realidad y medios, gracias al desarrollo de nuevas tecnologías, se inter-conectaron para crear una nueva forma mediático-discur-

siva que podríamos llamar la *violencia neo-real*, en la que la realidad aparece conectada a/en los dispositivos de los medios, tal como ocurre en los *Reality shows* o en programas y series como las que transmiten *Investigation Discovery* y *True-TV*, además de las coberturas en vivo, etc. Esa *violencia neo-real* se expresa con frecuencia en la llamada *telerrealidad*, un fenómeno que se sitúa entre el documental y lo que llamaremos, a falta de una mejor palabra, *semi-ficcional*. La *telerrealidad* no es exactamente realidad documentada, pues sus actores y las situaciones creadas como marcos de interacción no pueden escapar al conocimiento consciente de los participantes de que siempre los ojos de las cámaras están observando, una característica que no necesariamente está siempre presente en el documental. La *telerrealidad*, además, utiliza personas que no son actores profesionales, no siguen un guión y desarrollan conflictos y dramas que a veces están basados en competencia y a veces en el desarrollo de estructuras dramáticas. La *telerrealidad* es una forma discursiva donde la violencia simbólica se modula no en un discurso propiamente dicho, sino en una estructura basada en la articulación de cámaras, escenarios y situaciones donde la intimidad se transforma en espectáculo. Por supuesto, también esos tres elementos operan como discursos que afectan la realidad misma.

Luego de la *violencia neo-real* los medios han explotado lo que llamamos la *violencia neo-ficcional* o de la *ficción tecnológica*, caracterizada por los efectos especiales, los video-juegos y la creación de los mundos virtuales. La *violencia neo-ficcional* se alimenta de la rápida evolución tecnológica del cine y la televisión⁸ que logró alterar profundamente nuestra visión de la realidad y que encontró allí recursos casi ilimitados para presentar nuevas y asombrosas formas de violencia que incluyen explosiones, combates y hazañas físicas que vencen las leyes de la naturaleza. Esa evolución tecnológica dio un salto cualitativo determinante cuando se incorporó el computador como generador de imágenes, cuyos alcances han superado todo límite imaginable.

Más tarde los medios retornan y se alimentan de la *violencia real-real* que se convierte en un manjar para ellos y que incluye las masacres realizadas ya no en los campos de batalla o en las prisiones, sino en sitios inesperados como la escuela⁹, la iglesia o el lugar de trabajo o de las vacaciones, escenarios de violencia terrible donde destacan, en Estados Unidos, Bath School, (1947, 45

8 Para una magnífica síntesis visual de la evolución de los efectos especiales, de 1878 a 2014, sugerimos ver el video de Jim Casey en el siguiente link: <http://www.youtube.com/watch?v=0BYovvLhy7A>.

9 De las diez peores matanzas ocurridas en instituciones educativas en el mundo, cinco (50%) tuvieron lugar en los Estados Unidos, porcentaje que se repite en las diez peores matanzas ocurridas en sitios de trabajo.

muertos, entre ellos 38 niños), Columbine, (1999, 13 muertos), Red Lake (2005, 10 muertos), Blackburg (2007, 33 muertos), Sandy Hook (2012, 28 muertos, entre ellos 20 niños). En Europa la peor masacre ocurrió en Noruega (2011, 77 muertos).

De la ficción de violencia extrema, *real-real*, detallada y morbosa en los medios de comunicación se ha pasado en Internet a la *realidad-horror* (Marzano, 2010) con las películas *snuff*¹⁰, y luego con los videos de soldados chechenos degollando a sus prisioneros rusos y, de allí, a los degüellos de periodistas y funcionarios occidentales que se inicia el 22 de febrero de 2002 con la decapitación del norteamericano Daniel Pearl, cuya ejecución filmada en video se envía al consulado de Estados Unidos en Pakistán¹¹.

Se trata de nuevas formas de la cultura de la violencia realizada, re-presentada, hiper-representada y, otra vez, realizada, formas que tienen en común su condición de espectáculo, donde las fronteras entre lo que tradicionalmente conocíamos como realidad y ficción se tornan borrosas e indefinibles: ya hoy no sabemos dónde empieza una y termina la otra¹², lo que nos obliga a reconocer micro-universos expandidos, cada uno con características propias:

- 10 Se denomina *snuff* ("apagar, soplar una candela, extinguir la llama de una vela") a un género de cine que Jaume Balagueró define como "película, en formato cine o video, en la que se perpetran actos de violencia y de muerte con el exclusivo objeto de ser grabados" (en Osorio, s/f: en línea).
- 11 A la decapitación de Pearl, filmada y puesta a circular en Internet, seguirán las del también norteamericano Nicholas Berg, degollado el 12 de mayo de 2004, a quien, no gratuitamente, se viste con ropas similares a las que llevan los prisioneros en la base norteamericana de Guantánamo. El 22 de junio de 2004 terroristas iraquíes decapitan al joven surcoreano Kim Sun-Il. También en 2004 ejecutan al guardaespaldas italiano Fabrizio Quattrocchi y luego a Sayed Agha (Marzano, 2010). En octubre de ese mismo año fue decapitado Shosei Koda, un japonés de 24 años. Todas esas ejecuciones se graban en video y se colocan en Internet, de donde las televisoras las toman y las editan para presentarlas al público, al cual generalmente ahorran las escenas más fuertes. Lo mismo ocurrirá con las decapitaciones iniciadas el 19 de agosto de 2014 por la organización terrorista ISIS, que incluyen a James Foley, Peter Kassig y Steven Sotloff, este último degollado el 2 de septiembre de 2014, cuya muerte se muestra en una grabación titulada "Un segundo mensaje a América". El 17 de septiembre de ese mismo año se difundió la decapitación del británico David Haines y luego la de Alan Henning.
- 12 En términos de Lucien Sfez "vivimos en la ficción, en un universo mitad apariencias, mitad realidad; (...) no sin gran dificultad discernimos lo que pertenece a la ciencia o a la ficción, a lo real o a la ilusión" (en Fernández, 2009: 172).

Realidad Æ ficción Æ neo-ficción Æ realidad Æ teatralización Æ neo-realidad (telerrealidad) Æ neo-ficcional Æ real-real Æ realidad-horror Æ

En relación con la realidad-horror, Marzano afirma que “la circulación de estos vídeos (de decapitaciones) en el límite de lo insoportable tiene como resultado instalar progresivamente en el espectador una forma de *insensibilidad* y de *indiferencia* frente al sufrimiento de los demás” (2010: 39. Resaltados nuestros). Se dirá que esos espectáculos de la muerte, incluso peores, ya eran comunes durante la Santa Inquisición Católica, cuando, previas torturas sistemáticas, se ahorcaba o quemaba, en plena plaza pública, a los herejes. Si bien se trataba de actos públicos, a los cuales se convocaba a la población -hombres, mujeres y niños- las ejecuciones religiosas no eran, *stricto sensu*, espectáculos, al menos no en el sentido que le da Debord, pues no había una relación mediada por imágenes; se trataba más bien de espectáculos comunicativos reales, por paradójico que parezca, con fines “pedagógicos”, pues buscaban disuadir a la población de las prácticas heréticas. Además, frente a las objeciones que destacan la violencia histórica de las sociedades humanas, habría que responder que a diferencia de esas épocas hoy los medios presentan esas masacres *urbi et orbe* y, además, se suponía que en nuestros tiempos el mundo se había “civilizado”.

Gracias a su capacidad para transitar entre diversos niveles de la ficción y la realidad y a la incorporación de tecnologías que potencian sus alcances en el imaginario social, el discurso mediático de la violencia se convierte en una de las formas más poderosas del espectáculo; así, la violencia, tanto física como simbólica, se sobredimensiona y se articula en la realidad social, donde se universaliza y se legitima, lo que la convierte en una relación social sólida que se desplaza, dialécticamente, entre la vida pública e institucional y la vida cotidiana y ordinaria.

La violencia simbólica en la sociedad del espectáculo

Ahora bien, ¿cómo operan los mecanismos de *violencia simbólica* en la *sociedad del espectáculo*? En primer lugar, la primera es parte intrínseca de la segunda: la imposición de una relación social basada en imágenes solo es posible cuando “el dominado tiende a adoptar *sobre sí mismo* el punto de vista del dominador” (Bourdieu, 2013 [1998]: 145)¹³. Resaltado nuestro); en otros

13 A pesar de que Bourdieu utiliza el verbo “tiende” cuando habla de la relación dominante Æ dominado, es conveniente resaltar que en sus análisis el sociólogo francés deja poco espacio a las capacidades del sujeto para resistir, transformar y decidir sobre esa relación, lo que a menudo lo conduce a presentar al sujeto como esencialmente pasivo, incapaz de subvertir las direccionalidades impuestas por el poder dominante.

términos, la identificación y asunción individual y social de la relación social que el espectáculo crea y presenta como legítima, es una identificación y asunción naturalizadas por la visión dominante que proviene de la industria, la publicidad y los medios. En efecto, con la progresiva aparición de la fotografía, la prensa, la televisión y el cine se instauró la imagen como el elemento dominante en el universo social de referencia y en los imaginarios sociales, donde los artistas y famosos aparecían como nuevos íconos, unos íconos que se diferenciaban de los religiosos y compartían con los espectadores una misma condición humana, lo que aprovechaba una mayor cercanía que la que santos y divinidades podían tener con sus cultores. Luego, con la universalización de las cámaras fotográficas y de video, gracias a los teléfonos celulares, y con la digitalización se pasó a una profundización de las técnicas y dispositivos que apuntalan al espectáculo pero, sobre todo, se pasó del culto a los artistas y famosos a nuestro propio culto, al *neo-narcisismo*, cuya más fuerte expresión, como se ha dicho antes, es el *selfie*.

En segundo lugar, la *violencia simbólica* es también constitutiva del *discurso mediático de la violencia*. Como hemos visto antes, en las distintas formas que el espectáculo de la violencia asume en los medios y en Internet subyace una propuesta axiológica según la cual la violencia física es un recurso legítimo y natural de resolver los conflictos. Así simbolizada, legitimada y naturalizada, esa violencia marca y caracteriza al espectáculo, lo hace parte constitutiva de las relaciones sociales, o, mejor, lo hace vínculo social. Tales procesos, en el marco de una militante filosofía individualista que el liberalismo y algunos anarquistas promueven, conducen a una fragmentación de individuo, a su separación de los grupos de pertenencia que le proveen de mecanismos identitarios, fenómenos que, de un modo u otro, se anclan a la división social del trabajo. En la sociedad del espectáculo el individuo "se guiará por el lenguaje del espectáculo, ya que es el único que le resulta familiar: *aquél con el que ha aprendido a hablar*. Sin duda intentará mostrarse contrario a su retórica, pero empleará su sintaxis. Este es uno de los más importantes éxitos obtenidos por la dominación espectacular" (Debord, 1999: en línea).

Ese individualismo se expresa también en las formas del entretenimiento: "Mientras que en (Blas) Pascal el entretenimiento es dispersión por fuera de sí, en la cultura de masas el entretenimiento es encierro al interior de sí" (Re-deker, 2014: 41). Es gracias a esa fragmentación, donde se erigen fronteras -económicas, políticas y simbólicas- entre lo individual y lo social, que el ciudadano es proclive a convertirse en eslabón de una cadena que él cree que ha dejado de existir y que termina llevándolo hacia la indiferencia.

La sociedad de la indiferencia

¿Acaso los vídeos que escenifican
la muerte no corren el riesgo de producir
una *sociedad de la indiferencia*, en la que
nadie se preocupa por el otro?
Michela Marzano
La muerte como espectáculo (2010)

Como corolario de la constitución y objetivación de la sociedad del espectáculo y del ejercicio continuo de las múltiples formas de la violencia, formas que, de una manera u otra, se ejercen también como expresiones de violencia simbólica, surgen y se legitiman en las relaciones sociales condiciones que crean y alimentan la *sociedad de la indiferencia*. Entre esas condiciones aparecen el *exceso de representación* y la *hipervisibilidad de la violencia*, ahora transformadas en imágenes que desde los medios sobresaturan las dinámicas sociales, lo que, a su vez, conduce a mecanismos de insensibilidad y evasión, y, finalmente, a la naturalización de la indiferencia, un fenómeno que se expresa en el testimonio de un joven internauta: “Es gracioso, cuando ves (en Internet) una degollación por primera vez, te asquea, pero sobre todo porque no lo conoces, no lo has visto nunca. Ahora me da lo mismo, ya no me dice gran cosa...”¹⁴.

Los medios y los aparatos ideológicos que reproducen su particular visión del mundo han logrado naturalizarla, es decir, hacerla ver como “normal”, como la única posible; se trata de una visión del mundo en la que el espectáculo y la violencia simbólica imponen la imagen sobre la cosa, la copia sobre el original, la representación sobre la realidad y, finalmente, la apariencia sobre el ser (Feuerbach). En palabras del filósofo surcoreano Byung-Chul Han, la violencia ha sido internalizada por el individuo y ya no solo afecta al otro sino a sí mismo: “La violencia, que es inmanente al sistema neoliberal, ya no destruye desde fuera del propio individuo. Lo hace desde dentro y provoca depresión o cáncer” (2014, en línea). Sobre lo que hemos llamado *exceso de representación* e *hipervisibilidad*, Han agrega que “la sociedad expuesta se convierte también en pornográfica. La exposición hasta el exceso lo convierte todo en mercancía. Lo invisible no existe, de modo que todo es entregado desnudo, sin secreto, para ser devorado de inmediato” (2014, en línea).

14 Testimonio tomado de Marzano (2010: 24).

Finalmente, en cuanto a la violencia, como concepto que va más allá, mucho más allá de los sucesos, los secuestros y asesinatos, más allá de su excesiva representación mediática, hay que rescatar la aguda visión de Martín-Barbero, quien desde 1978 decía: "Se trata de ir sacando a flote esa otra violencia, ese control que se ejerce desde el discurso mismo de la prensa, de la dominación que nos trabaja desde el discurso de la libertad" (1978: 156). En otros términos, el discurso de la libertad que a menudo observamos en los medios es a veces el de una de sus particulares visiones: diseñada, presentada e impuesta como la libertad de todos, naturalizada gracias a su repetición, inculcada sin que nosotros mismos hayamos reflexionado sobre ella.

De-construir, des-articular, des-montar esas estrategias supone que nos dotemos de conceptos y métodos, y que, simultáneamente, desarrollemos una profunda visión re-flexiva, crítica; única garantía del ejercicio pleno de nuestra responsabilidad y de nuestra libertad. En virtud de ello, quizás sea tiempo de reactivar esa "guerrilla semiológica" de la que una vez habló Eco, quien ya en 1987 nos alertaba: "La batalla por la supervivencia del hombre como ser responsable en la Era de la Comunicación no se gana en el lugar de donde parte la comunicación sino en el lugar a donde llega" (1987: 5). En términos de Vaneigem, "para el sistema semiológico dominante (...) no hay sino signos mercenarios (...), el combate por el lenguaje es el combate por la libertad de vivir".

Conclusiones

Al igual que la *telepantalla* orwelliana vigila y controla la intimidad de los seres humanos en su tránsito cotidiano por espacios y tiempos y en sus actos más privados, igual cuando trabajan o se alimentan que cuando copulan o duermen, los sutiles mecanismos de *violencia simbólica* circulan en las estructuras semióticas del discurso mediático, desde donde, frecuentemente, se reproducen en las interacciones de la vida cotidiana, en la que, a su vez, adquieren cédula de residencia y, peor aún, de legitimidad. Más todavía, es allí, en la vida cotidiana, donde esas formas de *violencia blanda* construyen una nueva espectacularidad de lo íntimo y de lo privado, de lo individual y de lo particular. De ese modo, el espectáculo ya no es solo público y mediatizado sino propio e interiorizado; se ha pasado de lo que Debord llamaba lo *espectacular concentrado*, basado en una ideología dictatorial, y lo *espectacular difuso*, entendido como la apariencia de libertad de elección, a un más poderoso *espectacular integrado*, donde las dos formas anteriores se funden.

Si es cierto que, como afirma Debord, en la *sociedad del espectáculo* el hombre "cuanto más contempla menos vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad menos comprende su propia existencia y su propio deseo" (Tesis 30), es posible, entonces, deducir que en

los procesos de significación y comunicación que hoy vivimos¹⁵ no debemos perder de vista lo que llamamos lo *semio-humano*, es decir la cualidad y la capacidad de *semiotizar el mundo*, de darle no solo significado al mundo, al interior y al exterior, sino, sobre todo, de darle sentido. Es en la condición *semio-humana*, en la posibilidad de *de-construir e interpretar los sentidos del mundo*, en la que, finalmente, ejercemos nuestra más profunda libertad.

Referencias bibliográficas

- ABAD MONTESINOS, J. (2012). "Guy Debord: el espectáculo, la mercancía y la inversión de la realidad". **Cuaderno de Materiales** No. 24: 5-25. Disponible en: <http://www.filosofia.net/materiales/pdf24/Debord.pdf>. Consultado el 24/12/2014.
- BARBIER, R. (1992). *La Violence symbolique*. LEC-Centre de Recherche sur l'Imaginaire Social et l'Éducation. Disponible en: <http://www.barbier-rd.nom.fr/violencesymbolique.html>.
- BBC NEWS MAGAZINE (2014). "#BBCTrending: The rise of 'selfie sticks'". Disponible en: <http://www.bbc.com/news>. Consultado el 18/12/2014.
- ALONSO, L. y FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, C. (2006). "Roland Barthes y el Análisis del Discurso". **Empiria. Revista de Metodología de las Ciencias Sociales**, 12: 11-35.
- BAUDRILLARD, J. (1978). **Cultura y Simulacro**. Barcelona: Kairós.
- BOURDIEU, P. y PASSERON, J.P. (1970). **La Reproduction. Éléments pour une théorie du système d'enseignement**. Paris: les Éditions de Minuit.
- BOURDIEU, P. (1997). **Sobre la televisión**. Barcelona: Anagrama.
- BOURDIEU, P. (1999 [1997]). **Meditaciones pascalianas**. Barcelona: Anagrama.
- BOURDIEU, P. (2013 [1998]). **La dominación masculina**. Barcelona: Anagrama.
- DEBORD, Guy (1967). **La Sociedad del Espectáculo**. Madrid: Revista Observaciones Filosóficas.
- DEBORD, G. (1999). **Comentarios sobre la sociedad del espectáculo**. Disponible en: <http://www.contranatura.org/articulos/Polit/DebordComentarios.htm>. Consultado el 29/12/2014.
- ECO, U. (1987). **La estrategia de la ilusión**. Buenos Aires: Lumen/de la Flor.
- FERNÁNDEZ, A. (2009). "**Violencia simbólica, mediasfera y lógica tecnomercantil**". **Zer**: v. 14 n. 26: 167-183.
- FINOL, J.E. y FINOL, D.E. (2008). Discurso, Isotopía y Neo-Narcisismo: Contribución a una Semiótica del Cuerpo. **Revista Telos**, v. 10 n. 3: 383-402.

15 Una discusión que hoy se torna muy interesante y pertinente es la de examinar los nuevos procesos derivados de la plataforma de Internet a la luz de las concepciones situacionistas. Un examen inicial de esa problemática se encuentra en la tesis elaborada por Regueiro (2012).

- FINOL, J.E. (2012). "Ver para Creer: del Espectáculo a la Hipervisibilidad". **Semióticas Audiovisuales**. Colección de Semiótica Latinoamericana. Maracaibo: Laboratorio de Investigaciones Semióticas y Antropológicas – Universidad del Zulia /Asociación Venezolana de Semiótica.
- FINOL, J.E. (2014). "Nuevos escenarios en la Corposfera: Fotografía, *selfies* y neo-narcisismo". **Revista LIS. Letra, Imagen y Sonido**, No. 12. Buenos Aires: UBA.
- HAN, B.C. (2014). "La sociedad del cansancio". Entrevista diario **El Comercio**. Disponible en <http://especiales.elcomercio.com/planeta-ideas/ideas/16-de-noviembre-2014/sociedad-del-cansancio>. Consultado el 04/12/2014.
- HAN, B.C. (2014 [2010]). **La société de la fatigue**. Union Européenne: Circé.
- HELBO, A. (1983). **Les mots et les gestes: essai sur le théâtre**. Lille: Presses Universitaires de Lille.
- HERNÁNDEZ, J. y FINOL, J.E. (2011a). "La ideología del discurso mediático de violencia y muerte: una aproximación semiótica". **Espacio Abierto. Cuaderno Venezolano de Sociología**. Vol. 21 No. 3: 557-583.
- HERNÁNDEZ, J. y FINOL, J.E. (2011b). "La naturalización de la violencia: una microsociología mediática frente al déficit del discurso político". **Utopía y praxis latinoamericana, Revista internacional de filosofía iberoamericana y teoría social**. Año 16. Nº 55: 89-108.
- INTERNATIONAL INSTITUTE OF SOCIAL HISTORY. Internationale Situationniste Archives <http://www.iisg.nl/archives/en/files/i/ARCH00668.php>. Consultado el 22/12/2014.
- KAPLAN, R.L. (2012). "Between mass society and revolutionary praxis: The contradictions of Guy Debord's *Society of the Spectacle*". **European Journal of Cultural Studies** 15(4): 457-478.
- MARTÍN-BARBERO, J. (1978). **Comunicación masiva: discurso y poder**. Quito: Época.
- MARZANO, M. (2010). **La muerte como espectáculo**. Barcelona: Tusquets.
- ORWELL, G. (2012 [1949]). **1984**. Caracas: Planeta Venezolana S. A.
- OSORIO, O. (s/f). "Cine snuff. La leyenda de los actores que debutan y mueren". Disponible en: <http://www.cinefagos.net>. Consultado el 02/12/2014.
- REDEKER, R. (2014). **Egobody**. Bogotá: Luna Libros/Fondo de Cultura Económica.
- REGUEIRO, E.M. (2012). "El sueño de la sociedad del espectáculo". Tesis para el Máster de estudios avanzados en filosofía. Universidad de Salamanca. Disponible en: <http://reinventandomundos.files.wordpress.com>. Consultada el 24/12/2014.
- SONESSON, G. (1999). "El lugar del rito en la semiótica del espectáculo". **Heterogénesis**, 29: 28-36. Disponible en <http://www.heterogenesis.com>. Consultado el 22/12/2014.
- VANEIGEM, R. (2001 [1967]). **The Revolution of Everyday Life**. Londres: Rebel Press. Disponible en <http://monoskop.org>. Consultado el 22/12/2014.
- VILLEGAS, M. (1993). "Las disciplinas del discurso: hermenéutica, semiótica y análisis textual". **Anuario de Psicología**. No. 59: 19-60.