

## «PLAY IT AGAIN, SAM»

*Lorenzo Vilches*

La noción de serie se entrecruza con la de texto y género y, en el contexto de la comunicación de masas no puede estudiarse separadamente de las expectativas del público\*.

### LA REPRODUCCIÓN

La reproducción se puede definir como la acción y el efecto de volver a producir, repetir lo que antes se hizo o se dijo. Re producción no se confunde con la copia sino con la acción de restituir y restablecer, devolver y retornar un filme o una obra literaria que había desaparecido de la circulación de los mensajes. Reproducción son las diferentes versiones de una obra originaria (no necesariamente original) que reaparece en forma cíclica en la literatura, el cine y la televisión. Así sucede, por ejemplo, con los diversos Quijotes llevados al cine por españoles, americanos, rusos. Un caso semejante son las diversas interpretaciones de *Hamlet* («interpretación» tanto en la acepción de *sentido* como en la de *puesta en escena*) realizadas en el teatro, cine y televisión: existencialista, metafísico, rebelde generacional, guerrillero contra el Estado. Lo mismo podríamos decir de las diversas *Antígonas* o *Ubu Rey*. En las series infantiles recuérdese *La cabaña del Tío*

\* En el simposio sobre la «serialidad» realizado en Urbino (Italia, julio de 1983), U. Eco presentó —a modo de ejemplo introductorio a los trabajos— una «lista» de algunas de las múltiples posibilidades de expresión del concepto de serialidad en la cultura contemporánea. Este artículo quiere ser un aporte y una respuesta a su propia invitación para completar, corregir, sustituir o reubicar los diversos elementos que pueden contribuir a una tipología de la serie.

*Tom* en sus diversas versiones radiofónicas y televisivas, o bien las japonesas *Heidi* y *Marco* que de la literatura pasan al cómic vía televisión y que, de paso, introducían una variación de estilo en el dibujo animado en relación con el mimetismo realista dominante de Walt Disney. La lista podría continuar con las diferentes *Carmen*: de Carlos Saura, de Aldo Rosi, y de la casi irreconocible *Prénom Carmen* de J. L. Godard que sustituye a Bizet por Beethoven y una asaltante de bancos por la cigarrera de la novela de Mérimée. Las reproducciones no siempre afloran con gran evidencia y frecuentemente es en un segundo momento, cuando el público premia una de las versiones, que los críticos se deciden a revisar su genealogía. Tal es el caso de *El cartero llama dos veces*, basada en la novela de James M. Cain, que en 1980 obtuvo un notable éxito de taquilla bajo la dirección de Bob Rafelson. Mientras para la mayoría sigue siendo desconocida la primera versión cinematográfica dirigida por Pierre Chenal en Francia con el título de *Le Dernier Tournant* (1939), en cambio, sabemos que *Ossessione* de L. Visconti (1942) se inspiró en la novela de Cain, aunque hubo de introducir variantes formales por no haber obtenido los derechos de autor. La otra versión corresponde a la de Tay Garnett (1946) realizada para la MGM.

## EL CALCO

El calco, a diferencia de la reproducción, es la imitación exacta y a veces servil de un objeto por otro. Mientras más se calca más se pierde el estatuto semiótico del objeto y menos significativo deviene en la usura temporal impuesta por la comunicación masiva. La diferencia entre reproducción y calco es la misma que hay para un niño entre dibujar un garabato o pasar de un papel a otro una lámina coloreada, y que se llama calcomanía. Calcar es remedar, fusilar, el refrito como operación estética. En la serie, el calco se aplica tanto al producto individual como al abanico de una programación televisiva. El fenómeno del calco es una operación estética y su origen está en la cadena de montaje industrial. La reproducción en serie no sólo pierde el carácter de originalidad, como observa Benjamin (1973), sino que la misma interioridad estética de la obra resulta afectada por la industria. Por ello los productos en serie en la historia de la cinematografía no se entenderían sin los grandes monopolios de Hollywood con sus inmensos platós como factorías y sus guionistas pagados a jornal. Las películas de romanos, los *western*, los melodramas y los filmes policíacos han terminado por tener todos un «aire de familia» a medida que se modernizan los aparatos de producción de la ficción. La racionalización del sistema productivo es el verdadero origen de la serie televisiva que terminó por imponerse al cine porque se supo adaptar mejor a los nuevos tiempos. Los

telefílmese pueden producir a muy bajo costo aprovechando los mismos *travelling* por las calles, la carpintería, los utensilios y los automóviles de rodaje, hasta los primeros planos de actores (que no han de ser demasiado expresivos a fin de poderlos montar en secuencias diversas). El calco terminará por afectar a la propia programación, fenómeno bastante evidente en los meses de verano o en las épocas de caos de televisión española.

## LA SERIE

La serie en sentido estricto es más compleja que los casos anteriores. Si la examinamos como si fuera un texto podemos distinguir en ella tres factores que, en mi opinión, intervienen en su construcción: la *estructura productiva*, las *estructuras narrativas*, y las *expectativas de los destinatarios*.

A. La situación productiva, en primer lugar, concierne al modo en que las rutinas de los aparatos de comunicación intervienen sobre el producto. Sumariamente, podemos distinguir una modalidad de *autor* y una modalidad de *realizador*. La primera se refiere a la producción de una serie donde priman los criterios de autor, es decir, donde la iniciativa sobre la marcha de la serie corre en todo momento a cargo de una misma persona, así como la elección de actores, guión, equipo técnico, etc. El caso de la serie de autor se da con preferencia en la producción cinematográfica y su origen histórico se halla en la «*nouvelle vague*» francesa de los sesenta. De allí surgen Truffaut y Rohmer, amantes de las series y que han creado filmes donde la continuidad es dada por el personaje, por el actor o por la temática, como son los casos de la serie *Antoine Doinell*, del primero, y la de *Cuentos Morales*, del segundo. La modalidad de realizador, en cambio, se refiere al sistema productivo imperante en las televisiones. En este caso la serie responde a la demanda del palimpsesto (las estructuras de programación fija de la televisión, por lo que terminada una serie se reemplaza por otra de características similares a fin de no desequilibrar los porcentajes de género ya preestablecidos).

B. Las estructuras narrativas de la serie pueden reducirse a las funciones de Propp (1974). Los elementos constantes y estables de la serie son las funciones de los personajes, independientemente de quien las ejecute o del modo de realizarlas. Así, por ejemplo, las intrigas en una serie no son unidades simples sino cuerpos compuestos, mosaico de motivos invariables donde cambian los nombres de los personajes así como sus atributos, pero no sus funciones. Lo invariable en una serie consiste en que una determinada acción tiene la función de introducir a otra acción que asumirá, a su vez, la misma función con respecto a otra acción (Cfr. Bremond' 1970). En todas las series encontramos con una cierta regularidad esquemática todo

el abanico de funciones: una *situación inicial* (asalto a un banco), el *alejamiento* (la fuga), la *prohibición* (de dejarse ver), la *investigación* (de la policía), la *trampa* (tendida por la policía o el traidor), la *infracción* de la prohibición (aparecer en público), el *daño* provocado, la *reparación* del daño (recuperación del dinero), *castigo* del antagonista (la cárcel), *final feliz* (para el banquero) o vuelta a la *situación inicial* (los asaltantes se escapan y vuelven a asaltar el banco).

Las funciones narrativas en las series adquieren características regulares de esquemas variables e invariables que podemos señalar agrupadas en cinco tipos:

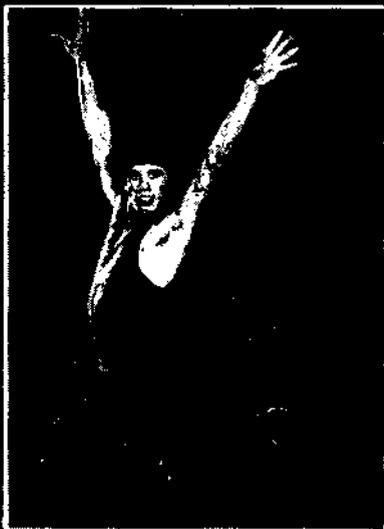
#### a) Esquema fijo

Es el caso de la serie con mayor grado de redundancia. Los temas, los personajes y su psicología permanecen invariables de episodio en episodio, o de filme en filme. Es lo que podríamos llamar *serial*. La excesiva repetición de elementos lo convierte en una maqueta tipo, de estructura muy simplificada y dilatación temporal. Los ejemplos pueden encontrarse en los telefilmes americanos como *El fugitivo*, producto prototipo de serial de bajo costo y productividad inagotable que tuvo gran éxito durante los años sesenta: el protagonista llega a un lugar escapando de otro donde ha sido descubierto por la policía, comienza un trabajo o alguna actividad gratificante, es descubierto por casualidad, se le tiende la trampa, huye del pueblo, etc. Este esquema es un enclave automático perteneciente al macrogénero del cine policíaco, cuyas reglas fueron inauguradas por el filme *Histoire d'un crime* (1905) de Ferdinand Zecca: asesinato nocturno del guardián de un banco, detención del asesino, careo con los testigos, el juicio, la prisión, la ejecución. Series como *Starsky y Hutch*, *Colombo*, *Los ángeles de Charlie* son el resultado de la inversión moral del protagonista de la serie «negra». El cine negro americano, inspirándose en la violencia provocada por la crisis de los años veinte y en los protagonistas del imperio del crimen de Chicago de los años treinta terminará por moralizar a sus héroes cambiando al pistolero por la figura del detective.

#### b) Esquema fijo con variación del personaje

En esta modalidad el tema y la psicología de base de los personajes permanecen inmutable mientras van apareciendo distintos personajes que asumen las funciones invariables. Se trata de un tipo de calco con modificación de los caracteres superficiales. Según esto se podrían comparar

première



Amba: John Travolta recupera la forma perdida en "Impacto". Abajo: Un musculoso Travolta dirigido por Sylvester Stallone

SIGUE LA FIEBRE

# VUELVE TRAVOLTA DE LA MANO DE "ROCKY"

La posibilidad de una secuela de "Fiebre del sábado noche" era algo con lo que se especuló desde el primer momento. Seis años más tarde ésta se ha materializado en "Sigue la Fiebre" (Staying Alive), alianza explosiva entre las fuerzas de Tony Manero-John Travolta, actor, y Rocky Balboa-Sylvester Stallone director (primera vez en que no se autodirige, pese a un breve "cameo" a lo Hitchcock), coproductor (con Robert Stigwood) y coguionista (con Norman Wexler). El resultado, que no parece haber satisfecho a la crítica americana ni al coguionista Wexler, ha ganado sin embargo al público USA, que 4 semanas después de su estreno ya había dejado 13 millones de dolares en taquilla.

62 ciertos *western* donde las figuras principales son el malvado propietario de ganado o tierras y el corrupto *sheriff* que dominan con mano de hierro al pueblo, y series modernas como *Flamingo Road*, donde el empresario mafioso y corrupto actúa en connivencia con el jefe de policía de la ciudad.

### c) Esquema fijo con variación psicológica

En este caso la serie avanza con la resolución de conflictos interiores que se van presentando paralelamente a las acciones de cada episodio. Un ejemplo de esto lo tenemos en la serie televisiva *Fama*, donde es probable que el éxito permanente de público se deba, a pesar de lo previsible de las acciones, precisamente al abanico de caracteres psicológicos y a su gran ductibilidad (puesto que son adolescentes [!]).

### d) Esquema fijo con variación del tema

El personaje y su psicología permanecen pero el tema varía en cada film o en los distintos episodios. Se trata de personajes muy consolidados en la tradición cultural como *Superman*, *Flash Gordon*, *el Llanero Solitario*. El origen de esta tradición se encuentra probablemente en el género canónico de la épica, donde el héroe recorre diferentes aventuras cuya finalidad es cualificar su rol prefijado.

### e) Esquema de caracteres fijos

Se trata de una mezcolanza entre el actor (individuo que interpreta un rol) y el personaje (rol representado): un cuerpo cinematográfico o televisivo se hace reconocible interpretando diversas máscaras y ejecutando diversos temas, de modo que viendo una interpretación se recuerdan otras, etc. Tal es el caso de «duros» en el cine como Humphrey Bogart, John Wayne, o «blandos» como Fred Astaire, Jerry Lewis.

C. Las expectativas del público. Aquí nos encontramos con el diálogo entre la serie y su público y que comprenden el aspecto sociológico (la audiencia de un país, de una lengua), el medio comunicativo (las rutinas horarias, el lugar que ocupa la serie dentro de la relación de fuerzas del palimpsesto, es decir, utilización de un canal de gran audiencia o no, horario masivo o reducido, día de emisión, etc.), y las expectativas de tipo psicológico. Estas últimas se refieren al contexto psíquico dentro del cual se desarrollan las series. Éste no interviene sólo en el momento de la

producción sino también en el de la comprensión y adhesión del público. Existe, por tanto, una relación entre la serie como producto concreto y la relación que establece el público con ese producto en el marco de conocimientos generales. El público compara la información proveniente de la serie con la información general que le proporciona su cultura, y con esta actividad se prepara para solucionar los problemas de comprensión que pueda suscitar una determinada serie. Pero, a su vez, las mismas series pasan a constituir un manual de instrucciones para poner en movimiento la máquina de formas y contenidos de la estructura serial. En este sentido cada serie pasa a aumentar la enciclopedia del espectador, y éste se sirve de ella para elaborar el concepto de serialidad a través de un verdadero proceso de aprendizaje. Con ello tenemos un esquema pedagógico en espiral. Se aprende aprendiendo. La elaboración del concepto de serialidad se realiza a través de los procesos de comprensión, interpretación y estrategias de lectura del espectador. En primer lugar, la *comprensión*, que se realiza a través de una actividad de reconocimiento de la serie donde intervienen los mecanismos de percepción de la actividad visual; los mecanismos de distinción de unidades (planos, escenas, episodios narrativos) que pertenecen a una actividad propiamente de lenguaje y, por último, a través de las categorías o valores que el público atribuye a la serie en una actividad netamente racional. En segundo lugar, la *interpretación*, que se realiza a través de la adjudicación, por parte del espectador, de las partes sueltas a una unidad de tipo más general, es decir, la atribución del *género*. El espectador avanza una interpretación del conjunto de lo que ve y escucha a través de una hipótesis de género («si lo que veo es cómico, entonces esta escena quiere decir...; si esta serie es policíaca, entonces ahora debe venir tal escena...»), haciéndose capaz de unir la estructura superficial de la anécdota con la estructura profunda de la totalidad de la serie. En tercer lugar, la *estrategia de lectura* del espectador le permite situar cada episodio dentro de un marco referencial y de la situación comunicativa que establece la escena, la serie y él mismo. Este dominio de la situación («estamos en el renacimiento italiano», «este paisaje es asiático», «se trata de una serie de aventuras», etc.) le permite al espectador fijar los tópicos de la serie (el protagonista, el ambiente psicológico, el reconocimiento de acciones y de lugares) a fin de avanzar en el conocimiento de la serie corrigiendo o reafirmando en los primeros tanteos. Se trata de una actividad pragmática y semántica a la vez, que permite al espectador memorizar aspectos importantes de la serie que será «archivada» en su memoria a largo plazo, (Van Dijk, 1983), al mismo tiempo que registra elementos secundarios (que le sirven para unir una secuencia con otra, pero que habrá olvidado apenas termine la emisión).

La saga, según el diccionario de Casares, es «cada una de las leyendas poéticas en que se recogen las tradiciones heroicas y mitológicas de la antigua Escandinavia». El sentido moderno de la saga es mucho menos complejo y, generalmente, encierra el nacimiento, vida y muerte de los personajes implicados. Las sagas se pueden distinguir según el grado de complejidad de sus combinatorias. La saga *lineal* corresponde a un tipo de series cuyas variables se mantienen en un plano horizontal de evolución de una familia, de una época o de ambas a la vez, como en *El Padrino* de F. Coppola, aunque los casos más representativos se encuentran en las sagas televisivas del tipo *Bonanza*, *Kunta Kinte*, *Yo Claudio*. La saga *en árbol* se construye sobre varios ejes verticales simultáneos sintagmáticamente relacionados por diferentes lazos familiares, económicos, etc. Pero en la saga han de tenerse en cuenta las funciones múltiples de un mismo acto según el cual el comienzo, desarrollo y fin de una acción *A* tienen consecuencias directas en el comienzo, desarrollo y fin de una acción *B*. Aspectos característicos de la saga en árbol son las funciones múltiples (BREMONT, 1970) que en los cuentos tradicionales quizá eran excepcionales, como afirma Propp, pero que en las sagas televisivas constituyen verdaderos tópicos. A veces basta un triángulo amoroso para organizar secuencias paralelas de funciones detonantes. Sea el caso siguiente: *A* seduce a *B* mujer de su amigo *C*. Inmediatamente se organizan secuencias (o episodios) paralelas del tipo: *A-B*, *A-C*, *B-C*. Las sagas como *Dallas* y *Dinastía* parecen obedecer a construcciones triangulares que se ramifican paralelamente.

## EVOCACIÓN

Por evocación entendemos el llamamiento o cita de un signo, un rasgo, un código o un texto visual o escrito a la memoria o a la imaginación del espectador. De forma esquemática podríamos distinguir algunos casos de evocación en las series a través de la cita o de procesos propios de la enunciación.

### a) La cita estilística

La cita estilística es una demostración permanente de que toda serie se funda en un patrimonio socializado de lo que podríamos llamar la «lengua televisiva». La cita estilística, a diferencia del «estilo» del autor, que es un fenómeno de desviación y contestación a la norma, es más bien un tipo de

BRIAN DE PALMA el único y auténtico sucesor de ALFRED HITCHCOCK

65



lenguaje televisivo muy connotado, con una gran movilidad entre las formas de contenido y formas de la expresión. Las series, desde esta óptica, son sistemas formales de producción televisiva donde subyacen diversos tipos de «escrituras» que se entrecruzan en la estilización. La serie televisiva se mueve entre la realización específica de un realizador o equipo de producción (aspecto relevante e individualizador) y las instancias implícitas del género al que pertenece la serie. La serie, en relación al producto único, es menos la expresión personal cuanto una potencialidad más bien abstracta caracterizada por la obediencia a determinadas reglas de producción y emisión. De ahí que todas las televisiones tiendan a hacerse preceptivas, a diseñar su programación como repertorio cerrado de esquemas repartidos según la audiencia y el horario más que por reglas de género. Las series televisivas en su conjunto forman una unidad reconocible de estilos: la velocidad del montaje y la progresión a golpes de efecto de los telefilmes americanos; la ambientación refinada y detallista de las series inglesas; la retórica literaria de los diálogos en las series españolas; la reconstrucción histórica y la dirección de actores en las series italianas. A este tipo de familias estéticas podríamos llamar *estilemas*, es decir, módulos convencionales originados por ciertos géneros, ciertas estrategias de representación y de puesta en escena, por el ritmo temporal o por el gusto formal de los decorados.

## b) La cita topológica

El juego de citas en las series se da cada vez menos por textos y más a partir de pequeños lugares comunes, de planos, de movimientos y gestos, de ritmos y efectos visuales. Si se quiere construir una taxonomía peirceana de la serie (DELEUZE, 1983), habrá que comenzar por aquí, por una tipología simple de motivos y configuraciones estables de diversos planos o escenas que son retomados con frecuencia por los realizadores como materiales genéricos: los planos aéreos de conjunto, las relaciones campo/contracampo en los diálogos, los diferentes tipos de persecuciones urbanas, las escenas de alcoba, constituyen una galería de estereotipos automatizados. El *topos* es el lugar común y su función es adiestrar al espectador, además de servir de barattillo. El adiestramiento del espectador se conjuga como el principio aristotélico: si quiere acordarse de las cosas, piense en el lugar donde las ha visto. Este ejercicio se hace por la asociación de imágenes y de ideas, de imagen con imagen, de idea con idea, y esta asociación se hace en un solo lugar: el plano fílmico o televisivo. El espectador recuerda menos los temas que los escenarios donde han sido dispuestos. La cita de *topos* es el código de formas vacías, pequeños contenedores de género que pueden recibir

distintos contenidos: contrastes de planos, presentaciones panorámicas o de *collage*, enumeración de lugares geográficos o de animales, catálogos de caracteres y conductas, paisajes ideales, etc. Sin embargo, a pesar de su vaciedad, el *topos* puede originar situaciones enunciativas originales cuando sirve para construir la ironía, por ejemplo. Se puede mostrar un lugar común pero haciendo entender lo opuesto, como en *La vida de Brian*, *El discreto encanto de la burguesía*, o la serie española *El jardín de Venus*, inspirada en Bocaccio. La ironía presupone la capacidad del espectador para realizar el descarte entre el *topos*, es decir el nivel superficial, y el nivel semántico del conjunto del texto.

### c) La cita enciclopédica

La cita, en general, es la llamada, explícita o disfrazada, de una frase o imagen, de un texto a otro texto de un autor diverso. Si se consideran las series televisivas o cinematográficas como un sistema enciclopédico donde las obras mantienen un valor de reciprocidad entre ellas, se puede hablar de intertextualidad en el sentido de una revelación entre el autor que cita y el que es citado. La relación entre Syberberg y O. Welles citando, en su *Hitler, ein film aus Deutschland*, a *Citizen Kane*; o entre B. di Palma y Hitchcock citando, en su *Vestida para matar*, a *Psicosis*. La relación de intertextualidad puede tener connotaciones ideológico-culturales como en la relación entre dos filmes (entre el *Ludwig* de Visconti y el *Ludwig, réquiem por un rey virgen* de Syberberg) o entre dos autores (W. Allen y Shakespeare en *Sueño de una noche de verano*). Una serie puede tener por contenido a otro texto escrito, como es el caso de *Los gozos y las sombras* de Torrente Ballester, con lo que se suscitan interesantes problemas de adaptación y relaciones de soporte expresivo. Una serie puede transformar elementos del contenido o de la forma de otros filmes o de otras series: es el caso de la serie televisiva *Mash* y el filme, donde la especificidad de estas obras sólo se puede reconocer confrontándolas con los códigos de la obra originaria, con lo cual nos encontramos frente a un caso de transcodificación<sup>1</sup>. El fenómeno de la intertextualidad explica que una serie funciona como un conjunto de posibilidades virtuales de los géneros. Pero la intertextualidad no puede funcionar sin el concurso de un espectador que haya interiorizado el conjunto de las reglas de género que permiten poner en marcha la comprensión. La competencia del espectador es la enciclopedia interiorizada por la que éste puede comprender una serie infinita de

<sup>1</sup> Cf. S. CHATMAN; «M.A.S.H.: un caso de adulteración ideológica», en el presente número de *ANÁLISI*.

secuencias y episodios. La sonrisa del público ante el encuentro de los hermanos que escapan con el extraterrestre en el film *E.T.* y el Jedi Yoda de *El imperio contraataca* es un caso de saber enciclopédico basado en el adiestramiento de un espectador modelo capaz de reaccionar a sutiles guiños entre diferentes filmes o series. Por otro lado, el éxito de las series de Spielberg radica en haber sabido tener en cuenta las expectativas del público basándose en el modelo de lector de los cómics de los años cincuenta y sesenta.

#### d) La serie por encajes

Pero hay series que no necesitan de la competencia del espectador y que funcionan como las muñecas georgianas: un episodio contiene a otro y éste a otro, pero no es necesario conocer el antecedente para comprender al siguiente. Éste es el modelo de hiperseriales como *Los Ángeles de Charlie*, *Lou Grant*. Las series que contienen diferentes episodios sueltos en una misma emisión como *Barrio Sésamo*, *El jardín de Venus*, corresponden al enclave o territorio incluido en otro de mayor extensión y de características distintas. Pero si se ha de conocer el final de un episodio para entender el siguiente (el caso del «continuará») entonces tenemos un encabalgamiento: cuando el verso no coincide con el final de la frase o de una parte de ella, semánticamente autónoma, el enunciado continúa en el verso siguiente.

#### e) La metaserialidad

Como se ha visto hasta ahora, la interrelación entre una serie y otra, entre un episodio y otro, contamina también las relaciones contextuales entre diversos niveles de serialidad y repetición. La televisión, por su parte, tiene la posibilidad de mezclar todo en esa gran red o rizoma que es la programación. Podemos decir que hay tres grandes tipos de relaciones textuales entre las series: la intertextualidad, que ya hemos comentado; la *paraserialidad*, que se refiere a todas aquellas «notas al margen» de la serie: títulos, subtítulos, intertítulos, presentación y portada, apertura y *leit-motiv* musical, la publicidad en torno a su emisión (los guantes y robots Mazinger, las camisetas Snoopy), la información sobre cambios y ajustes de horario, los comentarios en la prensa, etc. Son todos elementos marginales que sin pertenecer a la serie actúan «para-ella», en forma enmascarada, haciendo de chivato y colocándose cómoda e impunemente fuera de la norma del género. El otro tipo de relación textual es la *metaserialidad* (un texto que comenta a otro sin necesidad de citarlo explícitamente): una serie sirve para

comentar un filme, un autor, una obra literaria, otra serie. Esta revisión crítica (*Wagner, Napoleón, Marco Polo*, etc.) es una estrategia textual donde un texto puede esconder a otro aunque éste quede siempre mal disimulado. La serie construida sobre otra obra se puede caracterizar como un hipertexto que abarca todas las series derivadas de la obra originaria (el hipotexto), como señala GENETTE (1982). En este sentido podemos distinguir dos clases de hipertextualidad: la transformación, en primer lugar, que es imitación de un personaje o escena expresada en términos irónicos, donde se busca destacar el modelo y su volcamiento crítico, así como la creación de un alias que descorona al héroe principal (cfr. BAJTIN), o la afirmación de un mundo al revés (la tremenda fuerza del cine de W. Allen radica justamente en este trabajo de transformación e los géneros y de los personajes). El pastiche en segundo lugar, es otro tipo de hiper-textualidad por imitación y copia: la sinopsis de fin de año de toda la programación en televisión española es un buen ejemplo de explotación del palimpsesto: la televisión no borra nunca el texto primitivo y las nuevas producciones no logran ocultar las huellas del texto subyacente que pervive más allá de los cambios políticos y gerenciales.

#### f) El metamensaje

Se ha dicho que la televisión es un Midas que transforma en espectáculo todo cuanto ofrece a sus espectadores. Toda realidad informativa, cultural, política o científica se convierte en materia y naturaleza televisiva haciendo que el «efecto de realidad» se transforme en efecto *media*. La televisión como los otros *media* tiende a reforzar cada vez más el contacto con la audiencia, mientras que la transmisión de contenidos (debido también a la contaminación de géneros) pasa a un segundo plano reforzando la relación dialógica y comunicativa con el público. El llamamiento dialógico se hace mediante recursos diversos: 1. Recurriendo a la instancia enunciadora: «Desde Prado del Rey...», «desde San Cugat...», «desde el Congreso...», los presentadores insisten en el origen de la emisión así como en el nombre del presentador a través de subtítulos u otras marcas icónicas, dibujos o símbolos. 2. Mediante el recurso a la instancia de enunciación: «Como siempre, les aconsejamos...» (*Más vale prevenir*), «Queremos informales a través de este programa de los derechos de los españoles...» (*Dentro de un orden*), «Ya saben que pueden llamar a nuestros teléfonos... para hacer preguntas a nuestro invitado» (*Espanoles*), «Ya saben que pueden participar en el programa escribiéndonos...» (*Un, dos, tres; En busca del tesoro*). 3. Mediante el recurso a la instancia enunciativa, por ejemplo, en los títulos de los programas se marca el género pero también se elige el espectador

modelo: *Un mundo para ellos*; *Usted, por ejemplo*; *Gente joven*; *¿Son mejores los adolescentes?* (episodio de una emisión de *Su Turno*); *Buenas noches*; *Nosotros*. 4. Mediante el recurso a la instancia temporal: «Les anunciamos la semana pasada que hoy hablaríamos...»; «La próxima semana tendremos con nosotros a...»; «El tiempo de mañana será un calco del que hemos tenido hoy a causa del anticiclón...»; «Este programa que se hace en directo...». La paratextualidad refuerza el énfasis sobre la enunciación a través de pequeños índices: los rombos de la censura, el rótulo de «sonido en directo» o de «vía satélite» o la mascarilla de «Eurovisión», etc. La tendencia actual de la televisión es presentarse como un discurso social fuertemente subjetivo que acerca a los espectadores a ella y entre sí, relativizando todo lo que se muestra o dice en función del fortalecimiento de la imagen empresarial, del prestigio del programa, y de la aceptación de los presentadores, verdaderos héroes de la jornada. Los políticos han entendido que no basta salir en televisión para pasar a la posteridad: el verdadero espaldarazo viene dado por el programa en que aparecen. Como ejemplo nos remitimos al conflictivo programa *La clave*; participar (o ser censurado) en él se ha convertido en una cuestión de Estado.

### Bibliografía

- BENJAMIN, W. (1973), «La obra de arte en la época de su reproducción técnica» en *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus.
- BREMOND, C. (1970), «El mensaje narrativo» en *La Semiología*, Buenos Aires, T. Contemporáneo.
- DELEUZE, G. (1983), *L'image-mouvement*, Paris, Editions de Minuit.
- DIJK, TEUN A. VAN (1983), *La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario*, Barcelona, Paidós, col. Paidós-comunicación.
- GENETTE, G. (1982), *Palimpsestes*, Paris, du Seuil.