

Postmodernidad y relato: el trayecto electrónico

Vicente Sánchez-Biosca

La crisis de la Historia, del metarrelato de la emancipación, que coincide con la sociedad post-industrial, se acompaña paradójicamente con una interminable proliferación de microrrelatos. Pero la era electrónica trae consigo también cambios profundos en esas estructuras narrativas.

RELATO Y SABER: LAS FUNCIONES DEL RELATO

No hay sociedad humana —decía Roland Barthes— que no se encuentre surcada de relatos. Inusitada constancia en una vocación narrativa, todo hace pensar en una invariable antropológica, indiferente a los modelos culturales y a los estados de naturaleza, que, ajena también al tiempo y al espacio, dominara a los pueblos desde su más primitivo estado dependiente del medio ambiental hasta nuestra más depurada sociedad informatizada: un inexplicable placer por contar historias que se torna necesidad de acolchase el mundo circundante a través de narraciones, cuentos y leyendas. Indiferencia —decimos— a la Historia (así con mayúsculas) en beneficio de las historias, que, sin embargo, no puede ser entendida como indiferencia hacia la función de esos relatos ni hacia su forma.

Es ahí donde una observación medianamente atenta descubre al menos dos enormes fuentes de disparidad entre todos estos relatos: una de ellas referida a la textura de los relatos mismos, a sus estructuras; otra, de mayor alcance, que apunta a la función última de los mismos, a los

roles sociales que presuponen, al sentido que éstos establecen (o proponen establecer) respecto al conjunto del saber de una sociedad, a su propia forma de entender el saber, o incluso al estatuto mismo del saber, su relación con la ciencia, con lo legítimo, con lo lícito y, también —¿cómo no?—, con lo legitimable. Ello equivale a decir su dependencia profunda respecto a la autoridad ética y política en un sentido amplio.

No nos llamemos a engaño: no se trata de postular ningún retorno a un mecanicismo en desuso desde hace tantos años; por contra, esta última acepción a la que nos hemos referido no posee un valor literal, sino metafórico. Tomando, pues, en consideración este hecho no puede extrañar demasiado que en los últimos tiempos se haya recurrido desde campos disciplinares distintos (el más notable y llamativo de los cuales es la filosofía) a la metáfora del relato para designar esta relación legitimante que guardan las narraciones producidas por una colectividad con su concepción del saber. O en otros términos: la función del saber respecto a la ciencia y los resultados sociales que de dicha función se desprenden en una comunidad determinada parecen encontrar en la metáfora del relato una feliz y adecuada expresión.

Con todo, esta metáfora debe ser mejor definida, si no quiere correrse el riesgo de encubrir

El relato como invariable antropológica es indiferente a los modelos culturales y a los estados de naturaleza.

únicamente un notable problema teórico tras una brillante y huidiza expresión. Y ello porque con este título de relato no se apela a cualquier forma narrativa, sino que se anuncia la presencia de un relato especial, un relato que —J. F. Lyotard lo expresó con alguna claridad (1)— puede muy bien ser denominado metarrelato por su función legitimante de todos los demás relatos producidos por esta colectividad y a un mismo tiempo también de la solidez de sus reglas de lenguaje en su conjunto.

Se trata, en suma, de un relato que cobra renovada actualidad, pues su crisis de credibilidad y el vacío que ésta ha producido en nuestro mundo inaugura un instante (si período o no es ya otro cantar) que se ha dado en llamar "lo postmoderno". Así, la invalidez y falta de credibilidad de los metarrelatos legitimadores de la Ilustración será, concretando algo más, la forma que abra paso a la nueva cultura postmoderna. Metarrelato habrá de entenderse, por tanto, como una función reguladora y legitimante. Y parece evidente que el metarrelato que ha sido fracturado en la actualidad no es otro que el proyecto moderno, el de la Aufklärung clásica y el de la emancipación, precisamente coincidiendo con lo que la sociología norteamericana ha denominado sociedad postindustrial (2).

Pero ¿es casual que se haya escogido y en líneas generales aceptado esta metáfora del relato para definir el estatuto del saber en las distintas sociedades? En realidad, parece claro que, por una parte, la elección se justifica por el carácter universal de los relatos en la vida de los pueblos; pero, por otra, pone también de relieve que las estructuras de que aquéllos se componen son significativas de la adquisición del saber: el trayecto, el aprendizaje, la prueba calificadora, los grandes obstáculos, la victoria iniciática. A pesar de todo, no sólo nos intriga la razón del uso metafórico, sino algo mucho más relevante: despejar la incógnita de si en toda sociedad, cualquiera que sea su estadio antropológico de "evolución", existen relatos concretos que acompañan al gran relato o metarrelato que define el estatuto del saber. Y, sobre todo, determinar la forma en que se manifiesta la relación entre ambos, entre el metarrelato y el conjunto de las historias narradas. O, expresándolo de un modo más claro, ¿qué relación de dependencia, de similitud, de subordinación o fractura puede establecerse entre el Relato y los relatos a lo largo de la historia y cuál es la forma que reviste dicho entramado en la actualidad?

LOS RELATOS METAFÓRICOS

Parece que esta relación ha existido con sólidos vínculos y así ha estado testificada a lo largo de la experiencia de las comunidades humanas. De este modo, es sencillo reconocer la presencia de estructuras narrativas que revelan, más allá de sus componentes sintácticos concretos, una actitud antropológica determinada ante la ley, el saber, la naturaleza del lazo social, etc., de algún modo válidos para el conjunto de la colectividad. A título escuetamente ilustrativo y sin mayores pretensiones, podrían indicarse algunos ejemplos significativos: en primer lugar, la función depuradora, catártica y terrorífica de la tragedia ha sido ligada a los más "primarios" deseos humanos, destinados más tarde a sumirse en el inconsciente. La lectura freudiana apuntó la respuesta con la noción de *culpa trágica*. El coro —señalaba Freud— asistía al héroe con su simpatía y, tras el castigo merecido, lo compadecía. De algún modo, dicha estructura revelaba una constante, ya no estructural, sino pragmática, funcional, de la tragedia, pues la culpa trágica era aquella que el héroe debía tomar sobre sí para redimir de ella al coro. Y ello porque el crimen que se le imputa al héroe, la rebelión contra una poderosa autoridad, es el mismo que pesa, en realidad, sobre los miembros del coro, esto es, sobre la horda fraterna. De este modo, el héroe se erigía —aun contra su voluntad— en redentor del coro (3).

Un segundo modelo de relación quedaría explícito en la epopeya. Es ésta un relato mítico de los orígenes de la sociedad cuyo objetivo consiste en sustituir a la historia, o, todavía mejor, precederla sustituyéndola, imponer una interpretación sencilla, del gesto puro y limpio, donde la historia había de enturbiar los hechos con su complejidad. El tiempo del relato épico no es, pues, todavía un tiempo mensurable; es, por el contrario, un tiempo caótico (tal vez por ello resulta incluso abusivo denominar tiempo a su respiración interna). De este modo, desde las guerras y los viajes relatados por Homero hasta la conquista del Oeste pasando por el Fernán González, *Los Nibelungos* o *La Chanson de Roland*, la epopeya sería la historia de la fundación e instauración de un tiempo y un espacio que se niegan como tales (espacio y tiempo que asisten a la utopía de un nacimiento).

También en este caso, el mismo trayecto de Ulises fue leído como una metáfora del saber en

La invalidez de los metarrelatos legitimadores de la Ilustración abrirían paso a la nueva cultura postmoderna.

el célebre y radical texto de Adorno/Horkheimer titulado *Dialektik der Aufklärung* (4). De ahí, la interpretación *alegórica* del famoso canto XII o de las sirenas. En dicho fragmento ven los autores expresada la relación entre mito, dominio y trabajo características del iluminismo, de su dialéctica, y ello en contradicción con el propio pensamiento mítico. El episodio ilustra la tentación de sumirse en el pasado y relata cómo el héroe, convertido en "adulto" mediante el sufrimiento, lo afronta. Dos salidas se abren a su paso: una es la que adopta Ulises para sus compañeros —trabajadores—, taparse los oídos con cera y remar con todas sus fuerzas ("quien quiere perdurar y subsistir no debe prestar oídos al llamado de lo irrevocable"). Los obreros conocen el peligro del canto, no su belleza. La segunda es la opción de Ulises: oye, pero es impotente para reaccionar, se encuentra atado. La tentación de las sirenas queda neutralizada al convertirla en un puro objeto de contemplación, separada de toda praxis. Poco importa en esta ocasión comulgar o no con la interpretación de Adorno/Horkheimer, lo cierto es que de nuevo hemos descubierto en un relato un poder evocador especial que se proyecta en el universo social expresando un momento determinado de lucha con la naturaleza y, a un mismo tiempo, opera de legitimador de determinados roles sociales, así como inspira una variedad de relaciones con la praxis.

El mundo moderno (y con él aludimos al mundo burgués occidental surgido con el Renacimiento) construirá una forma de relato que recibe el nombre de novela. Desde sus conflictivos orígenes hasta su estabilización verosímil, este relato se caracteriza por la colocación del principio del conflicto. Tal vez por ello la novela del siglo XIX represente un curioso modelo en donde los conflictos toman la forma de enfrentamiento social. Lo definitorio de la novela es, sin embargo (y, quizás por vez primera en la historia del relato), querer ser ficción y separarse de la interpretación mítica y épica para presentarse desde el punto de vista civil. Serán estas formas verosímiles las que el relato fílmico recoja de la tradición novelesca, particularmente en su versión decimonónica, los rasgos retóricos y de construcción fundamentales añadiéndole una proyección en el imaginario (encuentro con el espejo, con la sombra, con el Otro) las que contribuirían a precipitar al espectador en un sistema complejo de identificación.

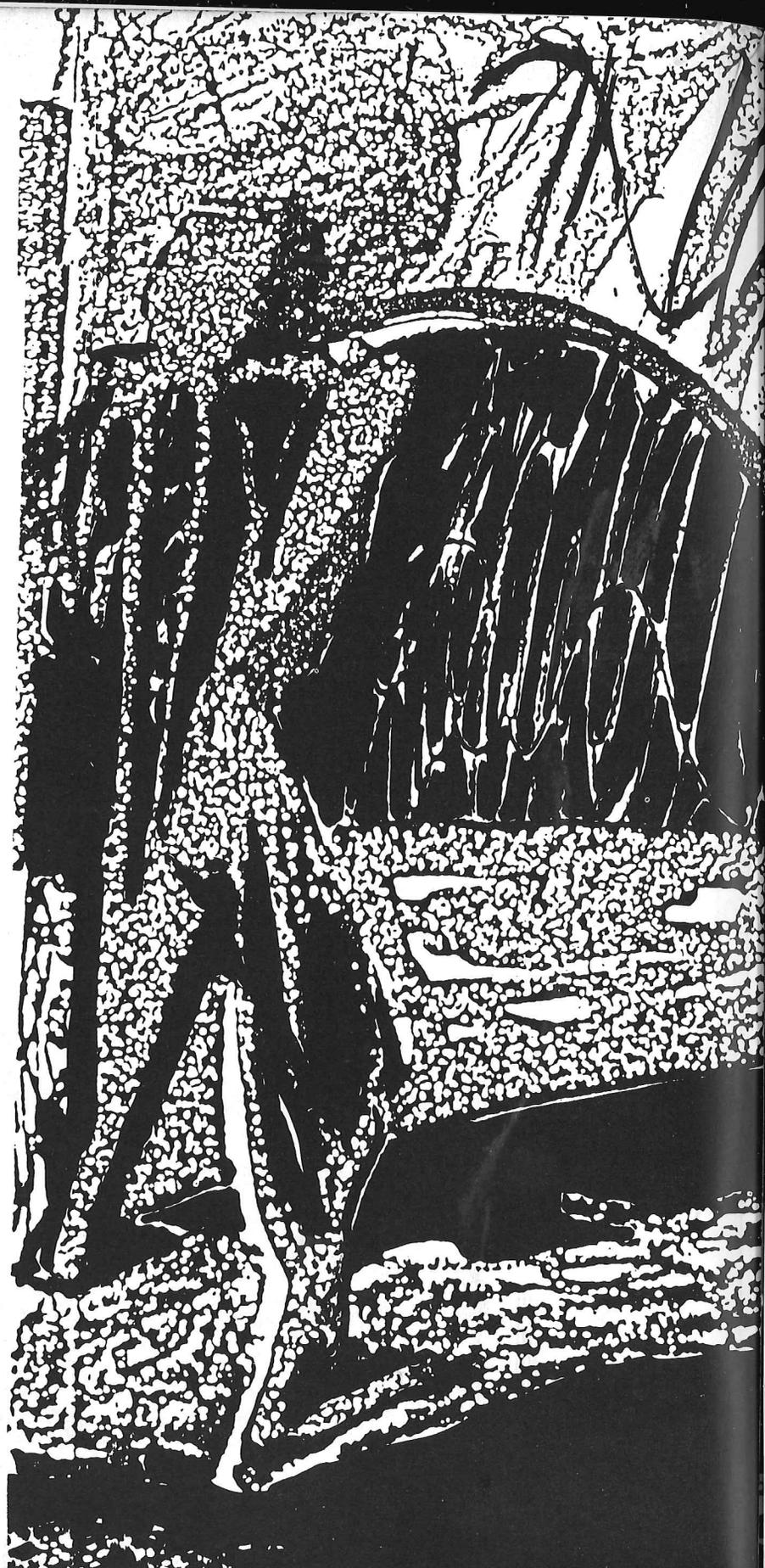
EL RELATO POSTMODERNO

Claro que la enumeración que acabamos de plantear ni es exacta ni progresiva, ni —por supuesto— se quiere suficiente. Pero lo que sí ilustra —creemos— es la dimensión pragmática del relato y su convergencia con las narraciones que cada universo antropológico produce. Y es así, una vez justificada la estrecha relación que mantuvieron en el pasado los relatos, tan unidos al hombre, con este metarelato que aludía poéticamente, pero con autoridad, a su estatuto, cuando cabe preguntarse cómo se comporta la producción narrativa de un universo afectado por esta crisis de credibilidad en los metarrelatos, cuál en otros palabras es la manifestación de las historias cuando el relato legitimador moderno ha sido debilitado y ningún otro ha ocupado su lugar. O, aún, ¿qué estatuto le queda a la narración cuando todas las formas antropológicas de trascendencia se han disipado o, al menos, han demostrado su inoperancia?

Todo hace pensar que la producción narrativa debía de sufrir una enfermedad contagiosa heredada de la que aqueja a este metarelato, una enfermedad que no sólo limitara su estatuto y alcance, sino que incluso afectara a su mera presencia en la sociedad postmoderna. Lo razonable podía ser que la inteligencia artificial, la robótica, la informática y las telecomunicaciones afectaran a la generación de historias concretas del mismo modo que este universo telemático había puesto en un brete al metarelato moderno o a cualquier suerte de «fes unificantes»...

Y, por el contrario, una observación de los hechos nos muestra un cuadro insospechado: un universo extrañamente poblado de relatos. Incluso, más que poblado, repleto, saturado, de relatos; o, mejor, de minirrelatos, dado que cada vez éstos se tornan más minúsculos. Y, al mismo tiempo, su reducción corre pareja a su ultrafragmentación: relatos todos ellos contruidos de pequeñísimas partes, a menudo sin más relación lógica entre sí que una debilísima anécdota. Y, sin embargo, esto no es todo: dichos minirrelatos, como una epidemia, se prolongan cuando los creíamos concluidos, se confunden con otros sin que apenas tengan nada en común con ellos y, en este proceso, se aseguran una innecesaria continuidad incluso fuera del canal que los vio nacer. He aquí una curiosa y asfixiante imagen que produce nuestra cultura de masas: cual seres sin forma determinada, desprovistos de señas de identidad que los ha-

Es fácil reconocer estructuras narrativas que revelan en las comunidades humanas una actitud antropológica ante la ley, el saber...





gan inconfundibles, los relatos se generan sin que las condiciones de legitimidad siquiera estén presentes, sin que sus estructuras, por tanto, representen funciones más amplias; más que crecer, evolucionan cancerígenamente, se multiplican; como larvas, pueden gestarse en cualquier lugar que reúna determinadas condiciones de calor y tampoco parecen ser fieles a medio de comunicación alguno (los vídeo-juegos con forma narrativa son un caso ejemplar), sino que, por el contrario, se desplazan a una vertiginosa velocidad, sin verse afectadas por el tránsito de canal (del cine a la televisión, de aquí al cómic sin perder de vista los más tradicionales canales, tales como la literatura o el cine). Hay, además, un constante apareamiento múltiple: infinitas citas, infinitos cruces...

Esta especie de «zodescripción» que acabamos de hacer es fiel expresión de una paradoja teórica travestida en paradoja narrativa; en nuestra cultura postmoderna la crisis en el estatus del Relato no sólo viene acompañada, sino que tiene todos los visos de ser la desencadenante de una proliferación casi inagotable de relatos, de pequeños relatos, que, de no haber una motivación extraña, darían la impresión de contradecir la afirmación primera. Hay algo anómalo, por tanto, en esta relación que carece de precedentes en la historia y que nos obliga a un estudio imperioso de la nueva producción narrativa.

RELATO SERIAL Y RELATO ELECTRÓNICO

Relato serial, relato que mima sus técnicas compositivas de la producción de bienes materiales, relato que se repite a sí mismo desde el momento en que obtiene una forma «satisfactoria», óptima, comercial; relato, pues, que se construye desde un prototipo, a partir de un modelo estándar. Más que de forma, sería procedente hablar de fórmula. Mas si nuestra cultura de masas está repleta de relatos que obedecen a dichas características, justo es reconocer que el nacimiento de las mismas tiene su origen en los efectos de la revolución industrial y no es en absoluto característico de nuestra era informática ni pertenece al universo tecnológico. Ahí están para testimoniarlo el folletín literario, la novela por entregas o la fotografía para remontarse al siglo anterior.

Difícil sería, con estas muestras, pretender que la serialidad baste para definir al relato de

la cultura postmoderna. En todos estos ejemplos todavía falta algo fundamental para que el relato se desprenda de todo resabio de tradición y conecte con la era tecnológica. Así pues, si bien la fotografía se veía aquejada de una mediación maquinística extraña al arte, su dispositivo revelaba todavía un aspecto notablemente artesanal. Incluso buena parte de la primera vanguardia (la llamada "constructiva") operaría este paso a un universo tecnificado cuya expresión sería la máquina y cuyo principio sería el montaje. Pese a todo, es el paso del universo tecnificado al universo tecnológico lo que determina el salto fundamental de nuestra era, salto cuyas repercusiones habrán de ser enormes en la producción de historias. Y es realmente aquí donde encontramos efectivamente una extraña e insospechada concomitancia entre las elevadas formas tecnológicas y su manifestación narrativa: el relato electrónico.

No, no se trata de un artificio formal. Si el relato electrónico es una manifestación clave del encuentro entre la tecnología y el universo narrativo es porque ambos comparten algo impracticable en la técnica maquinística y ajeno por completo a ella (el principio de esta última es —digámoslo de nuevo— el montaje, el encuentro productivo entre máquina y arte), algo sobre lo que no han dejado de insistir tanto las investigaciones científicas como las filosóficas: el procesamiento que la informática opera en la realidad es, como la materia con que se construyen los relatos, el lenguaje. Y, precisamente, dicha materia lingüística se hace con el paso del tiempo tanto más abstracta en la narración cuanto que extrae sus unidades y principios compositivos de los modelos artificiales, abstractos, cada vez más alejados de la lengua humana. Es así como se encuentran, en una textura común —una superficie de lengua altamente formalizada, fuertemente codificada y privada por completo de «naturaleza» y corporeidad—, relato y tecnología. Un solo artifice garantiza la solidez del vínculo entre Relato y relatos y es justamente el mismo que certifica la pérdida de la corporeidad y también de las opciones: el experto. De igual modo que los destinos sociales se rigen cada vez menos por los políticos (los estadistas) y más por los expertos, de igual modo que la reflexión filosófica ve inundado su espacio por el diagnóstico técnico, el relato sólo parece exigir su correspondencia con una red de pertinencias técnicas, una inmensa red —si se quiere— de posibilidades combinatorias, pero una carencia completa de legitimidad fue-

**El mundo moderno
construirá una
forma de relato
que recibe el
nombre de novela.**

ra de las propias reglas de la generación informática.

No cabe duda de que el mecanismo indicado afecta a fenómenos narrativos muy amplios, pero no es menos cierto que la estética del telefilm y, más particularmente, del telefilm norteamericano de las últimas hornadas, es tal vez un sin igual ejemplo de factura, debido en parte a su carácter ya histórico (el telefilm posee ya cuarenta años de vida y ha atravesado distintas etapas en su transformación), en parte también a la aplicación creciente de las tecnologías más modernas a la producción de imágenes.

DE LA HISTORIA A LA ATRACCIÓN

Sabemos que, en sus orígenes, el telefilm surgió como una operativa forma de ocupar tiempo de antena a lo largo de una emisión televisiva compartiendo la columna vertebral de dicha emisión con los espacios publicitarios. Ahora bien, desde un punto de vista formal, el telefilm nace como una óptima miniaturización de algunos géneros cinematográficos en su modalidad clásica (en un primer momento, western y thriller básicamente, más tarde de otros muchos como la ciencia ficción, el melodrama, el género de gánsters, de aventuras, etc.). Miniaturización, con todo, significa aquí dos cosas bien distintas: el término alude, por una parte, a la reducción cuantitativa de los componentes narrativos, tanto en lo que a metraje se refiere como a duración de las secuencias y acciones a lo estrictamente «funcional»; con todo, esta reducción a una acción única, sucesión de tiempos breves rigurosamente encadenados y localización de espacios inmediatamente reconocibles, es, si cabe, lo menos relevante del asunto, pues cualitativamente implica la edificación de un ritmo vertiginoso que acarrea la pérdida de espesor de los personajes (sin historia, sin biografía, apenas «actantes»), pérdida asimismo del efecto de real y concentración en pequeñas descargas rentables al máximo tan minuciosamente milimetradas como encadenadas y, como en la caída de las fichas de un dominó, dirigidas sin desviaciones hacia un fin único.

He aquí aludida otra curiosa paradoja: en su nuclearización y funcionalización narrativa, el telefilm no es a fin de cuentas sino la acentuación consecuente de algo que ya rezumaba el cine de género hollywoodense durante los años 1930 y 1940; pero en su exageración, el telefilm rompe con la noción de lo verosímil, con el

efecto de realidad que dicho modelo cinematográfico había heredado de la novela decimonónica y que determinaba al mismo tiempo la posición del espectador. De este modo, si el cine clásico lograba un precario equilibrio entre su funcionalidad y máximo rendimiento por una parte, y, por otra, la densidad de un verosímil fantasmático, el tirón que el telefilm realiza desde sus primeros años subrayando el primer factor resquebraja por completo dicho equilibrio (5).

Pese a todo, sería extremadamente reductivo y poco consecuente con nuestra perspectiva ignorar que en la ya larga vida del telefilm las actitudes narrativas han variado en proporción e importancia nada desdeñable. Por ello, en esta ocasión pretendemos detenernos, siquiera sea muy brevemente, en dos manifestaciones especialmente excéntricas de dos series televisivas producidas en 1987 en USA, en la medida en que su comportamiento narrativo, profundamente atípico si tomamos como canon la estética del telefilm de los años precedentes, puede anunciar cambios sustanciales que la era de la electrónica ya está suponiendo incluso en el interior del dispositivo narrativo de la televisión. Nos referimos a las entregas de la temporada 1986-1987 de las series *Miami Vice* (Corrupción en Miami) y *Moonlighting* (Luz de Luna).

Se trata en ambos casos de episodios que parecen arrancar de algunas raíces temáticas ya formalizadas en el telefilm americano (pareja de policías —masculinos— en el primer caso, pareja de detectives privados —hombre y mujer— en el segundo) y de un abanico de entramados narrativos de algún modo previstos por su localización genérica y ambiental: en el primer caso, la amplitud de las posibilidades narrativas se desprende del mismo título de la serie, tomado de la brigada antivicio que actúa en la ciudad de Miami (Florida); de ahí, pues, la lucha contra la droga, la prostitución, etc. En el segundo caso no existe de entrada la novedad ambiental que llamaba la atención en el anterior y los «casos» que generan las líneas narrativas parecen desprenderse, en principio, de una convención que se remonta, con todas las transformaciones que se quiera, a la novela de género y al cine que la prosiguió. Nos encontramos, por tanto, ante unas posibilidades narrativas que, ya distantes del cine de género, se sustentan en las propias series anteriores, siendo, pese a todo, perfectamente reconocible el entorno.

Y, sin embargo, ambas series dan muestra

La observación nos muestra un universo poblado, saturado de relatos.

inequívoca y ostentosa de separarse de las reglas que parecían determinar la economía narrativa del telefilm, los mecanismos generadores de historias, la nuclearidad que se les exigía —según vimos más arriba— y ambas, aunque de modos distintos, se precipitan en un consecuente arrinconamiento de la narración, cada vez más irrelevante, y en un interés por introducir —e incluso regirse por— métodos compositivos fuertemente excéntricos, nada causales y apenas jerarquizados, cuyo único objetivo se encuentra en el pastiche, hecho que corre parejo al desprecio por la lógica narrativa. Veámoslo con un poco más de detalle.

MIAMI VICE Y LA ESTÉTICA DEL VÍDEO-CLIP

Miami Vice llamó la atención desde su ya lejana primera entrega por la adopción de determinados elementos compositivos extraídos de la publicidad y del vídeo-clip, entre otras fuentes. Así pues, frente a la neutralidad de los encuadres y el uso de planificaciones estándar plano/contraplano acomodadas ya en el telefilm americano por su rapidez de rodaje, *Miami Vice* mostró un denodado esfuerzo desde su primera aparición en la pequeña pantalla por cuidar la composición interna de los planos, sus líneas de profundidad, en suma, su diseño de producción. Y, lo que es mucho más importante, hizo que de algún modo estos mecanismos excéntricos fueran determinando progresivamente la concepción narrativa de la serie, construida las más de las veces no sólo en torno a débiles anécdotas, sino a menudo plagados de avatares rigurosamente incomprensibles, con errores de encuadramiento de la acción más que chocantes. De este modo, los planos largos fueron imponiéndose en muchas ocasiones contra el tradicional montaje plano/contraplano (sin que, por otra parte, estas cómodas alternancias faltaran en muchas ocasiones); pero, en todo caso, no era una «necesidad dramática» ni una intensificación motivada por el clímax narrativo lo que guiaba tal planificación; era, por el contrario, la congelación de unos encuadres que resultaban «postmodernos» sólo por su irrelevancia narrativa y su vocación publicitaria (o de pastiche publicitario, si se prefiere). Es así como *Miami Vice* se pobló de neones, de tonos pastel, de un llamativo vestuario, al tiempo que fue debilitando las anécdotas, despreciándolas incluso abiertamente. De algún modo, pudo ser cierta

la afirmación de que lo mejor de *Miami Vice* estaba en sus márgenes, en aquello que lo separaba de la nuclearización del telefilm y lo asemejaba a formas excéntricas, de «cosmética vanguardista» (publicitarias o de vídeo-clip musical) (5).

Y como correlato de esta liberación tan ansiada de los corsés narrativos, ambiciosa de ampliar al máximo este juguete recién conseguido, los padres de *Miami Vice* apuraron con audacia y descaro el margen de libertad narrativa que permitió innumerables incursiones en prácticas espectaculares a lo largo de los pregenéricos, cada vez más extensos, liberándolos de su función tradicional de síntesis de los acontecimientos. De este modo, lo que precedía al instante más redundante de la serie (su genérico, que es —y no puede ser de otro modo— marca de reconocimiento y de fábrica), se convirtió en el reino de la atracción sin ningún motivo narrativo. El único rasgo de unidad que muchas veces poseían estos pregenéricos era un tema musical de rock, del cual dependía el ritmo visual del fragmento e, incluso, la tonalidad dominante del mismo. Es así como *Miami Vice* conquistó un «look» fácilmente identificable que obligaba en ocasiones a rodear sus peripecias de temáticas tabú realmente osadas, pero —esto sí— pasadas por el filtro del «look». Pudo así visitarse no sólo el mundo de la droga y la prostitución, sino la corrupción, el incesto, pero bajo la «estética» forma del: «¡Dímelo a ritmo de rock!».

Y he aquí que *Miami Vice* no cesa en su deseo «experimental» y, del mismo modo que la publicidad debe luchar por mantener su «look», continuar haciéndolo competitivo, la serie sigue la consigna de «avanzar para mantenerse». Resultado de ello es el intento de proveer a las unidades de una continuidad narrativa que no existía en el telefilm clásico, dotar de historia a los personajes, pero historia (esto es lo determinante) cuya dimensión se exprese en capítulos no intercambiables de la serie. Pero, sobre todo, el gesto se perfila en la hipertrofia de todo aquello que determinaba su «originalidad» anterior: una hipertrofia de lo original que, siguiendo el hilo de la exposición, es, en suma, una hipertrofia de lo narrativamente marginal. Es así como las llamadas «cameo-appearances» se prolongan a lo largo de varios capítulos (Sonny Crockett contraerá matrimonio en el episodio titulado *Like a Hurricane* con la «verdadera» cantante de rock Sheena Easton y sus secuestras durarán varios capítulos; el siguiente —*Rock*

El relato electrónico, una manifestación clara del encuentro entre la tecnología y el universo narrativo.

in a *Hard Place*— comenzará relatando lo acontecido con anterioridad) o los vídeo-clips —ahora ya sin ambages de ningún tipo— pueden irrumpir en cualquier momento del episodio simulando la alucinación de un personaje (es el caso de *Missing Hours* por dos veces) o refiriéndose a la congelación de un cantante de Reaggie (*The Big Thaw*) instituyendo ya la práctica de la atracción en el interior del telefilm.

Ahora bien, la cuidadosa disposición de estos fragmentos breves de música, animada por una discontinuidad espacio-temporal en la imagen, anuncian una curiosa novedad: dichos vídeo-clips parecen ir asumiendo progresivamente el papel de fragmentación que la publicidad imponía al telefilm de los primeros tiempos. Con lo que, si consideramos la presencia colindante de las interrupciones publicitarias, no cabe duda de que nos vamos a ir aproximando a un tipo de telefilm construido a base de descargas casi subliminales en las cuales el desarrollo narrativo es por completo inoperante. Dicho con otras palabras: donde domina el grado más avanzado del pastiche y la deconstrucción, donde las técnicas excéntricas crecen sin límites sobre las cenizas del relato, tal vez sea el propio espacio de lo narrativo lo que se vaya tornando seriamente problemático como de algún modo ya habíamos sopechado al describir aquella crisis del gran Relato legitimador. Quizá desde este lugar pueda encontrarse una motivación profunda —si bien no definitiva— de las nuevas fórmulas narrativas que se van imponiendo en nuestro universo electrónico.

MOONLIGHTING: PASTICHE Y AUTORREFLEXIVIDAD

Si observamos ahora de cerca una serie como *Moonlighting*, descubriremos pronto que su punto de arranque es notablemente más convencional (tal vez sea mejor decir convencionalizado) que el de *Miami Vice*. Series de detectives poseen una larga tradición que se remonta a la serie negra en novela y, posteriormente, en cine. Así pues, las estrategias narrativas, temáticas y espectaculares de *Miami Vice*, motivadas por su trabajo ambiental, no están presentes aquí. Incluso la producción de MTM *Remington Steele* es un precedente inmediato de *Moonlighting*, de modo que puede resultar instructivo realizar una comparación entre ambos. Y ello porque *Remington Steele* introduce un registro cómico en la serie que la despren-

de de la mayoría de las historias detectivescas para televisión. Por demás, otros fenómenos parecen aumentar las coincidencias: la dimensión diacrónica de la serie, con un origen evocado que enlaza con cada capítulo, la vocación por la cita (la clave narrativa de los episodios de *Remington Steele* era a menudo un acertijo que la cinefilia del protagonista se formulaba y resolvía a un mismo tiempo tomando siempre como referencia al cine hollywoodense), los frecuentes juegos de palabras, el tono cómico en la competitividad de los personajes, todo ello hacía de *Remington Steele* una historia de detectives algo atípica.

Sin embargo, *Moonlighting*, en un comienzo tan semejante a esta estructura organizada en torno a un centro en cada capítulo, si bien menos sólida que de costumbre, inicia pronto un viraje hacia el pastiche que convierte sus capítulos en ejercicios malabares de virtuosismo narrativo. Es así como las líneas narrativas van desapareciendo progresivamente hasta que no hay casi jamás «caso» alguno que resolver. En otras palabras, paralelamente al abandono de hilos narrativos uniformes en cada capítulo, *Moonlighting* inicia un ejercicio reflexivo nada frecuente en las series: los personajes se dirigen a la cámara haciendo frecuentes acotaciones a su papel, constantes receptores televisores muestran los avatares del telefilm en una enrevesada peripecia de punto de vista. Un episodio como el titulado *The Straight Poop* comienza con una serie de entrevistas realizadas por una reportera a los dos protagonistas de la serie. Ambos evocan acontecimientos del pasado, los cuales quedan reflejados en brevísimos flash-backs de la imagen. Por demás, el artificio documental es palpable en la presencia del micrófono sobresaliendo por el borde inferior de la cámara, la alusión al equipo de rodaje que se encuentra presente y la ostentosa cámara móvil que se desplaza en mano a lo largo y ancho de la oficina «Blue Moon». Justo después del genérico, numerosas colas de celuloide desfilan rayadas mientras se oyen voces del estudio de grabación. Idénticamente, una frase de la protagonista respecto a vivir en otra época motiva un flash-back al universo del cine clásico en donde los mismos actores, vestidos con una sofisticada moda de época y rodeados de la pureza fotográfica del blanco y negro, protagonizan una historia de músico y cantante en una apretada escenografía de club nocturno.

Podríamos seguir evocando rasgos llamativos, tales como los pastiches —lo más notorio por su

El telefilm nace como una óptima miniaturización de algunos géneros cinematográficos.

**En su exageración,
el telefilm rompe
con la noción de
lo verosímil, con
el efecto de
realidad.**

impertinencia narrativa de *Moonlighting*—: imitación de la música para cuerda de Bernard Herrmann en *Psycho*, de Hitchcock, para el episodio titulado paródicamente *Polettergeist III...Dipesto Nothing*, evocando a un tiempo una historia inconexa de apariciones junto al nombre de la secretaria y convirtiendo al título en casi un partido de football. Otro episodio —*Blonde on Blonde*—, por ejemplo, se abre con un verdadero vídeo-clip. Ahora bien, puesto que nuestra pretensión no es en absoluto hacer una detallada descripción de la serie, digamos que el viraje último de *Moonlighting* ilustra precisamente los avatares de este tipo de relato a que nos hemos referido en las páginas precedentes: un relato que se desprende cada vez más de las constricciones narrativas (y, por ende, también de las genéricas, que son, a fin de cuentas, las primeras que se hunden), un relato que tiende cada vez más a no contar nada, a erigirse sobre las fortuitas descargas de atracción que motiva una referencia en forma de pastiche, una cita, una imagen publicitaria... No es —como ocurría en *Remington Steele*— una red de referencias lo que motiva el avance de la historia. Es sólo un conjunto de mojonos

reactivos estratégicamente dispuestos a lo largo de la emisión.

APÉNDICE

Mojones que, al estilo de la publicidad, fragmentan (ultrafragmentan) el telefilm, lo hacen estallar en infinitos pedacitos, restos de imágenes aludidas, como sucede en *Miami Vice*; o bien fragmentos que sólo se conectan por un chips o tal vez porque lo que creímos esencia nocimiento de un fenómeno cultural determinado, como ocurre en *Moonlighting*. En uno y otro caso, lo sacrificado es la narración, la historia. Colocada en los márgenes o simplemente olvidada, la continuidad lógica de la historia, su nuclearidad, su funcionalidad, su rentabilidad narrativa es, paradójicamente, derruida. Tal vez porque la historia, la narración, se van despedazando en unidades tan diminutas como los chips o tal vez porque lo que creímos esencia irrenunciable del relato —el trayecto— esté siendo rehusado en beneficio de apenas un ritmo, ritmo vertiginoso, pero ritmo —de nuevo, surge la paradoja— estacionario.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

(1) Fue, desde luego, Jean François Lyotard quien en *La condition postmoderne* optó por desarrollar esta solución metafórica. Véase el texto en traducción española, *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1984. En un texto posterior —*La postmodernidad explicada a los niños*, Barna, Gedisa, 1987— insiste Lyotard precisamente en la posibilidad de que la crisis de los metarrelatos coincida con la existencia de una gran cantidad de pequeños relatos: «Por metarrelato o gran relato, entiendo precisamente las narraciones que tienen función legitimante o legitimatoria. Su decadencia no impide que existan millares de historias, pequeñas o no tan pequeñas, que continúan tramando el tejido de la vida cotidiana» (p. 31). El gesto inaugurado por Lyotard no es, a pesar de todo, tan novedoso y, aunque no de modo explícito, puede pensarse que ha sido aceptado por otros teóricos de la modernidad y la postmodernidad, pese a sus grandes diferencias (Vattimo, Habermas, etc.).

(2) La noción está desarrollada con detalle en los trabajos de Da-

niel Bell, especialmente cuando aplica los principios de su texto *El advenimiento de la sociedad postindustrial* a las formas culturales y artísticas de lo que aquí denominamos postmodernidad. Véase de Daniel Bell *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Madrid, Alianza, 1977.

(3) Sigmund Freud: *Tótem y tabú* in *Obras Completas*, vol. II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1968, p. 596.

(4) Max Horkheimer y Theodor W. Adorno: *Dialéctica de la Ilustración*, Buenos Aires, Sur, 1970, pp. 48 y ss.

(5) Evidentemente, el debate que se abre aquí es el de la rapiña que la moderna cultura de masas (y la publicidad a su cabeza) viene haciendo paradójicamente de la vanguardia constructiva, la más ajena a la narrativa. ¿Hay acaso algún teórico y cineasta que haya sido más saqueado en este sentido que S. M. Eisenstein? ¿Hay una retórica más fructífera para el spot publicitario y para el vídeo-clip musical que el superrealismo?

CONTENIDO

NUMERO 16 DICIEMBRE-FEBRERO 1988-89 MADRID

Editorial: El Mercado Común Europeo de las Telecomunicaciones / <i>Adolfo Castilla</i>	7
Tribuna de la Comunicación: Periodismo y democracia / <i>Fernando Reyes Matta</i>	9
Creatividad estética y tecnología / <i>Román Gubern</i>	10
Perspectivas: Apuntes sobre la percepción social de la informática / <i>Fernando Sáez Vacas</i>	13
Tecnología y crisis económica / <i>Enrique Palazuelos Manso</i>	20
Los cambios en la industria televisiva / <i>Jean-Paul Jeandon</i>	29
Televisión, cultura y región / <i>J. Martín-Barbero</i>	41
Los EE.UU. y el Nuevo Orden Mundial de la Información y la Comunicación / <i>Colleen Roach</i>	47
Postmodernidad y relato / <i>Vicente Sánchez-Biosca</i>	59
Cuaderno Central: Las industrias de la lengua	69
Las industrias del idioma / <i>Obdulio Martín Bernal / Manuel Rodríguez Jiménez</i>	70
La traducción como comunicación / <i>Teófilo Redondo Pastor</i>	79
El proyecto EUROTRA / <i>F. Marcos Marín / A. Moreno Sandoval / F. Sánchez León</i>	90
Los ordenadores y la enseñanza de las lenguas extranjeras / <i>Joseph A. Feustle</i>	100
Máquinas que hablan y escuchan / <i>Ángel A. Rodríguez Bravo</i>	117
La terminología en la traducción por ordenador / <i>Francisco Marcos Marín</i>	125
Documentos: El vídeo industrial en España / <i>Mariano Cebrián Herreros</i>	137
Experiencias: La digitalización de imágenes monocromas en prensa / <i>Jesús Canga Larequi / Alberto Díaz Mancisidor</i>	143
Secciones: Noticias y Contexto	149
El satélite español. <i>Chabela Drago</i> / Videotex en España. <i>Gloria Saló</i> / Redes de comunicaciones para 1992. <i>Pura C. Roy</i> / Digitalización de la red telefónica. <i>J. M. García Hernández</i> / Proyecto de vidodisco para el Quinto Centenario. <i>J. L. Fernández-Checa</i> / El Plan Técnico Nacional de Televisión. <i>Ch. D.</i> / Nuevas Tecnologías de la cultura en Gijón. <i>José A. Mayo</i> / El programa MEDIA. <i>J. L. F. Ch.</i> / Informatización del control de taquilla. <i>G. S.</i> / El vídeo de creación en Montbéliard. <i>Manuel Palacio</i> / Instalaciones de Muntadas. <i>Lise Ott</i> / Cursos de comunicación en el verano 88. <i>M. Egido</i> / XVI Congreso de la AIERI. <i>M. E.</i> / Plan de Telecomunicaciones para el 2000. <i>Antonio M. Yagüe</i>	
Libros	162
Revistas	170
Agenda	173

TELOS

Cuadernos de Comunicación, Tecnología y Sociedad

Edita: FUNDESCO (Fundación para el
Desarrollo de la Función Social de las
Comunicaciones).

PRESIDENTE: Francisco Martínez

EDITOR: Obdulio Martín Bernal

DIRECTOR: Enrique Bustamante

Secretaría de Redacción: Paloma Alonso

Diseño: Reinhard Gäde

Maquetación: F. Javier Pascual

Portada y

Cuaderno de Color: Albert Rafols

Casamada

Coordinación Cuaderno Central

de este número: Francisco Marcos Marín.

Consejo de Redacción:

Enrique Bustamante, Victoria Camps,
Adolfo Castilla, Mariano Cebrián, Salvador
Giner, Teodoro González Ballesteros,
Antonio López García, Francisco Marcos
Marín, Obdulio Martín Bernal, Jorge Pérez,
Emilio Prado, Francisco Ros, Fernando
Sáez Vacas.

Corresponsales:

Armand Mattelart y Patrice Flichy
(Francia); Philip Schlesinger (Reino Unido);
José Manuel Paquete de Oliveira (Portugal);
Giuseppe Richeri (Italia); Paolo Baldi
(Suiza); Hans J. Kleinsteuber (R.F.A.);
Fátima Fernández (México); Heriberto
Muraro y Hector Schmucler (Argentina);
Rafael Roncagliolo (Perú); Gabriel
Rodríguez (Chile); Horacio H. Godoy
(Uruguay); Roberto Amaral Vieira (Brasil);
Jesús Martín-Barbero (Colombia); Yonehi
Masuda (Japón); Dan Schiller (USA);
Jean-Pierre Desaulniers (Canadá).

*TELOS no comparte necesariamente
las opiniones vertidas en los
artículos firmados, que expresan,
como es obvio, la posición de sus
autores.*

Redacción, Administración y suscripciones

c/ Alcalá, 61
28014. Madrid
Teléfono: 435 12 14

Imprime:

GRAFUR, S.A. C/ Igarsa Naves E-F
Paracuellos del Jarama (MADRID)
Depósito Legal: M-2.276-1985
I.S.S.N.: 0213-084X