

---

# ANALISIS ESTRUCTURAL DEL 'TELEFILM'

Javier Sánchez Carrión

---

A lo largo de las páginas que siguen tratamos de conseguir dos objetivos. Por una parte, mostrar el análisis estructural de Propp, aplicado en su caso a los cuentos maravillosos —a ello dedicaremos sólo unas breves páginas, pues la metodología de Propp se puede ver con todo detalle en sus propias obras<sup>2</sup>—, para ver luego cómo dicha metodología, con una serie de consideraciones que haremos en su momento, es perfectamente aplicable a los telefilms policíacos. Ello nos permitirá descubrir las posibilidades del método y las analogías que en su aplicación se encuentran entre cuento y telefilm. A la vez permitirá llegar a algunas conclusiones particulares sobre el contenido latente de estos telefilms.

Pero, en una segunda intención, la utilización de un método de análisis estructural y encuadrado dentro de los estudios de semiótica es un primer acercamiento hacia una serie de disciplinas con origen en la lingüística que a buen seguro ha de ser fructífero para los estudios de sociología. Tal como señala Cerroni, se trataría de superar un enfrentamiento entre lógica

---

<sup>1</sup> El presente artículo está realizado a partir de la Tesina de Licenciatura presentada por el autor en la F. de CC. PP. y Sociología.

<sup>2</sup> *Polémica Levi-Strauss-V. Propp*, Ed. Fundamentos, Madrid, 1972. *Morfología del cuento*, Ed. Fundamentos, Madrid, 1971. *Las raíces históricas del cuento*, Ed. Fundamentos, Madrid, 1974.

---

e historia, entre formalidad estructural e institucionalidad histórica. Y ello considerando la historicidad de las estructuras y la formalidad que existe en todo proceso. Para esto es necesario que la sociología entre en relación con aquellas disciplinas que, como la lingüística o la lógica matemática, han llegado a unos niveles superiores de formalización en sus conocimientos.

Por su parte, la sociología deberá aportar a los niveles de formalización conseguidos una explicación histórica sobre los cambios que las estructuras sufren en su desarrollo.

Dentro de este campo de disciplinas a las que, decíamos, tendría que acercarse la sociología, hay toda una corriente de trabajos que se dedican al estudio de las *estructuras narrativas*, entendidas éstas como el nivel subyacente al texto narrativo. Como hipótesis de estos estudios se considera que en toda narración hay dos niveles de análisis:

a) Uno «aparente», en el que lo que se estudia es la forma de manifestarse ante nosotros la narración. Esta forma vendría determinada por la naturaleza del lenguaje utilizado para hacer comunicable la narración (fílmico, escrito, etc.) y por los contextos, tanto interiores como exteriores, al relato.

b) A un nivel más «profundo», un principio de organización de la narración, anterior a la forma como ésta se expresa. Este principio de organización de la narración vendrá determinado por el marco histórico en el cual ésta se desarrolla.

Lo que se trata de observar en este tipo de análisis de las estructuras narrativas son, a nivel formal o aparente, las regularidades que se aprecian dentro de esta variedad de formas de manifestarse las narraciones, en función tanto de la naturaleza de los lenguajes como de los contextos que se reflejan en ellas; y, a nivel profundo, los valores, instituciones, códigos sociales que explican la estructura que adquiere la narración.

Como luego veremos, la obra de Propp viene a recoger estos dos niveles de análisis que acabamos de descubrir. En este sentido, y a pesar de las críticas que con posterioridad haya podido tener su método de análisis de los cuentos (las narraciones, en términos más generales), su figura queda como precursora de los estudios estructurales<sup>3</sup>.

### *La metodología de Propp*

Tal como vamos viendo, Propp tiene un papel de primer orden en el estudio de los cuentos. Y no sólo en los cuentos, sino que a través de su mé-

<sup>3</sup> Una polémica de interés con Levi Strauss en V. Propp, Madrid, 1972. Una visión general de diferentes trabajos sobre el relato lo encontramos en BARTHES y otros, *Análisis estructural del relato*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970.

todo de análisis se adelanta en bastantes años <sup>4</sup> a los trabajos que con posterioridad, basándose en la utilización de métodos lógicos aplicados a las ciencias sociales, llevarían a cabo fundamentalmente lingüistas y antropólogos.

Su idea de construir un *modelo* de análisis era un avance considerable sobre los estudios que en aquellos momentos se llevaban a cabo <sup>5</sup>. Y no era sólo el estudio de la estructura del cuento lo que buscaba Propp, sino que al tiempo su interés se centraba en encontrar el origen y la uniformidad de los mismos: no importa de qué país procedieran, esté o no ese país comunicado con otros, los cuentos son iguales en los lugares más distantes y diferentes del mundo. ¿A qué es debida esa uniformidad tratándose de lugares sin ninguna comunicación entre sí? Estos serían los interrogantes a los que Propp pretendía hallar contestación en su obra.

Después de analizar una gran cantidad de cuentos, Propp llega a definir el cuento maravilloso como aquel que está constituido por una serie de personajes que realizan unas acciones diferentes. Estas acciones son lo que Propp llama *Funciones* <sup>6</sup>.

Su número máximo es de 31, y representan los valores constantes, repetidos, del cuento. Su particularidad es la de venir condicionadas a seguir un orden determinado en el cuento. En el punto donde hay libertad es en el número, pues si bien su orden de sucesión ha de ser idéntico en todos los cuentos, algunas de las funciones pueden no aparecer. Las funciones del cuento tipo son las siguientes:

I. Uno de los miembros de la familia se aleja de la casa (definición: alejamiento, designado con  $\beta$ ).

II. Recae sobre el protagonista una prohibición (definición: prohibición, designada con  $\gamma$ ).

III. Se transgrede la prohibición (definición: transgresión, designada con  $\delta$ ).

IV. El agresor intenta obtener noticias (definición: interrogatorio, designado con  $\epsilon$ ).

V. El agresor recibe informaciones sobre su víctima (definición: información, designada con  $\xi$ ).

VI. El agresor intenta engañar a su víctima para apoderarse de ella o de sus bienes (definición: engaño, designado con  $\eta$ ).

<sup>4</sup> Su obra *La morfología del cuento* está editada en Leningrado en 1928.

<sup>5</sup> Fundamentalmente, en la época el tipo de estudios que se hacían en relación con el cuento consistían en la clasificación de éstos en función de diferentes criterios: las categorías (la clasificación del psicólogo Wundt habla de cuentos fábulas-mitológicos, cuentos maravillosos, puros, etc.), los temas (los inocentes perseguidos, el héroe simple de espíritu, los tres hermanos, etc.), los motivos, etcétera, sin superar este primer intento taxonómico. (Ver un trabajo de E. MELETINSKI, *El estudio estructural y tipológico del cuento*, en V. Propp, Madrid, 1971.)

<sup>6</sup> La función queda definida como "la acción del personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga".

VII. La víctima se deja engañar y ayuda así a su enemigo a su pesar (definición: complicidad, designada con  $\theta$ ).

VIII. El agresor daña a uno de los miembros de la familia o le causa perjuicios (definición: fechoría, designada con A).

VIII-a. Algo le falta a uno de los miembros de la familia; uno de los miembros de la familia tiene ganas de poseer algo (definición: carencia, designada con a).

IX. Se divulga la noticia de la fechoría o de la carencia, se dirigen al héroe con una pregunta o una orden, se le llama o se le hace partir (definición: mediación, momento de transición, designado con B).

X. El héroe-buscador acepta o decide actuar (definición: principio de la acción contraria, designado con C).

XI. El héroe se va de su casa (definición: partida, designada con A).

XII. El héroe sufre la prueba, un cuestionario, un ataque, etc., que le preparan para la recepción del objeto o auxiliar mágico (definición: primera función del donante, designada con D).

XIII. El héroe reacciona ante las acciones del futuro donante (definición: reacción del héroe, designada mediante E).

XIV. El objeto mágico pasa a disposición del héroe (definición: recepción del objeto mágico, designada por F).

XV. El héroe es transportado, conducido o llevado cerca del lugar donde se halla el objeto de su búsqueda (definición: desplazamiento, designado por G).

XVI. El héroe y su agresor se enfrentan en un combate (definición: combate, designada por H).

XVII. El héroe recibe una marca (marca, designada por I).

XVIII. El agresor es vencido (victoria, designado por J).

XIX. La fechoría inicial es reparada o la carencia colmada (reparación, designada mediante K).

XX. El héroe regresa (la vuelta, designada mediante  $\downarrow$ ).

XXI. El héroe es perseguido (persecución, designada por Pr).

XXII. El héroe es auxiliado (socorro, designado por Rs).

XXIII. El héroe llega de incógnito a su casa o a otra comarca (llegada de incógnito, designada por O).

XXIV. Un falso héroe reivindica para sí pretensiones engañosas (pretensiones engañosas, designadas por L).

XXV. Se propone al héroe una tarea difícil (tarea difícil, designada por M).

XXVI. La tarea es realizada (tarea cumplida, designada por N).

---

XXVII. El héroe es reconocido (reconocimiento, designado por Q).

XXVIII. El falso héroe o el agresor queda desenmascarado (descubrimiento, designado por Ex).

XXIX. El héroe recibe una nueva apariencia (transfiguración, designada mediante T).

XXX. El falso héroe o el agresor es castigado (castigo, designado por U).

XXXI. El héroe se casa y asciende al trono (matrimonio, designado por W)<sup>7</sup>.

Y junto a las funciones, el otro elemento<sup>8</sup> que Propp utiliza para definir el cuento maravilloso son los *personajes*. Estos personajes, aun cuando pueden ser encarnados por múltiples actores, siempre permanecen constantes, reduciéndose su número a siete. Los actores serían la forma ocasional que adopta el personaje en cada cuento particular: el héroe, pues, puede adoptar formas tan variadas como «el príncipe encantado» o Iván —los «hombres de Harrelson», en el caso de los telefilms— y la «fechoría», ser el rapto de la princesa, el asesinato de un hermano o el atraco a un banco en los telefilms. Propp distingue estos siete personajes, con sus campos de funciones respectivos:

1. El agresor (A, H y Pr).
2. El donante (D y F).
3. El auxiliar (G, K, Rs, T).
4. La princesa o el personaje buscado, cuando no se trate de una princesa (M, J, Ex, G, U).
5. El mandatario (B).
6. El héroe (C ↑, E, W).
7. El falso héroe (C ↑, E negativo, L).

Y, por último, otros dos aspectos que hay que tener en cuenta son los atributos de los personajes, que no tienen importancia a la hora de definir la estructura de la narración, pero que son fundamentales al estudiar el origen de los distintos motivos que en ella aparecen (relación de las narraciones con los mitos y con las representaciones religiosas: la realidad histórica del

---

<sup>7</sup> LEVI-STRAUSS primero y GREIMAS después, entre otros autores (ver la obra ya señalada BARTHES y otros, Buenos Aires, 1970) desarrollarían este estudio de las funciones descubriendo regularidades en su sucesión y recurriendo a emparejarlas, en el caso del primer autor, y a establecer relaciones binarias reduciendo a tres únicas funciones el repertorio de Propp, en el segundo. Ver PROPP, Madrid, 1972, y A. J. GREIMAS, *La semántica estructural*, Gredos, Madrid, 1973.

<sup>8</sup> Hay otra serie de elementos que no determinan el desarrollo de la intriga y que sólo tienen un papel de auxiliares sirviendo de lazo de unión entre las funciones (los motivos y las informaciones, principalmente), pero que no vamos a tratar aquí.

lugar donde surgen), y las secuencias. En un mismo cuento se puede repetir la función «fechoría» o «carencia», con lo cual estaríamos ante diferentes secuencias de un mismo cuento.

A partir del análisis de la estructura del cuento se puede descubrir la existencia de un principio de organización en el mismo. Tal como señala Greimas, «el cuento maravilloso se presentaría como una versión entre otras que nos ofrece el imaginario humano del sentido de la vida presentado como un esquema de acción: las variaciones sobre este tema son numerosas y abren así todo un abanico de ideologías. El reconocimiento de un principio de organización abre la posibilidad de leer todo discurso narrativo como una búsqueda de sentido, de la significación a atribuir a la acción humana»<sup>9</sup>. Este sentido subyacente en los cuentos, según Propp, se encontraría en los *ritos de iniciación* —también «ritos de paso»— y en la *representación de la muerte* que en los mismos se reflejan. Y a partir de ellos cobrarán sentido los motivos que aparecen en el cuento y las transformaciones que estos motivos sufren con el paso de los tiempos.

### *El análisis estructural del telefilm*

Con esta parte iniciamos propiamente el análisis del telefilm policíaco. El *corpus* con el que trabajamos fueron los telefilms que estaban en antena durante el verano de 1977. Algunos telefilms significativos de los emitidos en televisión, al no estar en la programación de esta época, quedaron fuera. En cualquier caso, aun cuando no sea con una representatividad estadística, al no reunir estos telefilms la condición de ser una muestra del universo de los telefilms policíacos emitidos durante un período de tiempo dado, sí creemos que las conclusiones que de su análisis se deriven pueden tener un cierto grado de generalización. Los telefilms analizados son los siguientes:

1. «El Caballero de Azul», *Destino para un informador*; emitido el 20-VII-1977, a las 15,30 horas. Primera cadena.
2. «El Caballero de Azul», *El Dragón Rosado*; 10-VIII-1977, a las 15,30. Primera cadena.
3. «El Caballero de Azul», *Todo el mundo necesita un poco de comprensión*; 17-VIII-1977, a las 15,30 h. Primera cadena.
4. «Los hombres de Harrelson», *Muerte a SWAT*; 18-VII-1977, a las 22,30 h. Primera cadena.
5. «Los hombres de Harrelson», *Muerte, agente Luca*; 15-VIII-1977, a las 22,30 h. Primera cadena.

<sup>9</sup> A. J. GREIMAS, *En torno al sentido*, Ed. Fragua, Madrid, 1973. Citado por J. LOZANO y C. PEÑA, *Métodos de análisis de contenido*, apuntes del Departamento de Información-Comunicación de la F. de CC. de la Información.

6. «Los hombres de Harrelson», *Los libertadores*; 22-VIII-1977, a las 22,30 h. Primera cadena.
7. «McMillan», *Codicia*; 14-VIII-1977, a las 18,15 h. Primera cadena.
8. «McCloud», *Tres armas para Nueva York*; 21-VIII-1977, a las 18,15 h. Primera cadena.
9. «Colombo», *Más rápido que el ojo humano*; 24-VII-1977, a las 18,15 h. Primera cadena.
10. «Brigada especial», *Interceptar*; 21-VIII-1977, a las 20,00 h. Segunda cadena (UHF).

Metodológicamente, en el punto donde se encuentran las mayores dificultades al analizar los telefilms según el método de Propps es en la descomposición del telefilm en secuencias y en funciones. Aparece por medio el problema de la imagen. A nivel de texto el problema queda resuelto porque las funciones no son otra cosa que acciones, y a la vez, las acciones quedan definidas por la aparición de un verbo en forma personal. Pero, y en la imagen, ¿cómo quedan definidas las acciones? El discurso hablado es importante, pero también las imágenes tienen su propio lenguaje, incorporando todos los problemas de gestualidad, puesta en imagen, etc. La solución que nosotros adoptamos en este caso particular fue la de grabar en *cassette* cada uno de los telefilms, acompañando a la grabación el guión del telefilm.

Con esta solución dejamos de lado todos esos problemas que las imágenes plantean. Sólo que para nuestro trabajo los problemas de los códigos de las imágenes de TV no nos son de interés. Nuestro objetivo era más captar grandes unidades sociológicas, como son las funciones y los personajes, y no la función semiológica de las imágenes en la construcción de esas unidades. Al mismo tiempo, las conclusiones a que llegamos remiten a valores y códigos sociales normativos y no a códigos lingüísticos o de la imagen, por lo cual creemos que la pequeña transgresión metodológica queda justificada.

Una vez resuelto este problema metodológico, el paso siguiente sería ir analizando cada uno de los telefilms tratando de ver si en ellos aparecían las funciones y los personajes que Propp encontrara en los cuentos maravillosos<sup>10</sup>. Un resultado afirmativo nos permitiría constatar la semejanza estructural entre cuento maravilloso y telefilm policíaco. En un segundo momento habría que encontrar, a nivel histórico, la explicación a los telefilms.

Este estudio de la «morfología» y de la «historia», cuando se trate de un estudio con un *corpus* amplio es posible también ampliarlo con el análisis de los atributos y de los elementos de los personajes y de las funciones, tal como sugiere Propp en *La morfología del cuento*. Ahora adecuando en cada caso los *items* de recogida de la información a los intereses concretos del estudio —en cualquier caso hay una serie de atributos del tipo sexo, edad,

---

<sup>10</sup> Ver anexo.

profesión, estado civil y, en general, los que suelen ser las variables afijadas en los estudios de mercado y/u opinión pública que tienen una utilidad general. El tratamiento posterior de este material podía ser el análisis simple de frecuencias, cruces, correlaciones, etc., u otro tipo de análisis lógicos que nos permitieran descubrir la construcción de estereotipos que se ofrecen en los telefilms. (Para una exposición detallada de las posibilidades que ofrece el análisis de atributos de la TV, ver M. Martín Serrano, *Nuevos métodos para la investigación de la estructura y la dinámica de la enculturación*, REOP, número 37, julio-septiembre, Madrid, 1974.)

### *Analogías cuento-telefilm policíaco*

La primera y principal conclusión, como respuesta a lo que era nuestro primer objetivo, es que el telefilm policíaco es perfectamente estudiable con la metodología que Propp desarrolla para estudiar los cuentos maravillosos. Dentro de los telefilms hemos podido aislar las mismas funciones que Propp aislara en los cuentos: tan sólo el número de funciones, en el primer caso es menor que en el cuento. En los telefilms hemos hallado 22 funciones, frente a las 31 del cuento. Ello es debido a que en el telefilm no se observa esa segunda secuencia que Propp recoge en su modelo de cuento, la referente al regreso del héroe, tras la reparación de la fechoría, que da pie para la aparición del falso héroe y el posterior matrimonio del héroe con la princesa. Por lo demás, las 22 funciones aisladas en el telefilm coinciden con las correspondientes a la primera parte del cuento-tipo, y colocadas en el mismo orden: situación inicial, fase preparatoria, nudo de la intriga y desenlace.

El resto de los elementos auxiliares que Propp encuentra en los cuentos también aparece en los telefilms: hay informaciones y motivaciones. E igualmente en los telefilms se observan diferentes secuencias, definida cada una de ellas en función de una fechoría, causa del resto de las funciones.

Dentro del capítulo de los personajes también observamos que éstos, a excepción del falso héroe, que en el telefilm no existe, son los mismos en ambos casos. Evidentemente, con una caracterización muy diferente: el héroe, en el telefilm, es el policía, y en el cuento es Iván, el hijo del mercader, el hijo de un campesino, etc. El malo en el telefilm es una banda de *gangsters* y en el cuento es un dragón. El auxiliar del héroe del telefilm es una información, su uniforme, y en el cuento el auxiliar es un caballo volador, una espada mágica, etc. Y así con el conjunto de los personajes. Tras la diversidad de formas vemos que, sin embargo, se esconde una misma función (cometer una fechoría, reparar la fechoría, auxiliar al héroe, etc.).

A nivel estructural —morfológico, diría Propp—, las similitudes de los telefilms que hemos analizado con los cuentos son un hecho.

Y dentro de los telefilms que hemos analizado, el que muestra una mayor identidad con los cuentos maravillosos es «Los hombres de Harrelson». Es en este telefilm donde las funciones y los personajes aparecen más claramente identificables, sin que unas y otros estén rodeados de un plus de información que pudiera hacer irreconocibles a las primeras y difíciles de aislar a los segundos. Los buenos son buenos y los malos son malos, y la información que tanto de estos personajes como de las funciones que realizan se ofrece es la justa para permitir el desarrollo del argumento.

Cuando J. A. García se pregunta, refiriéndose a este telefilm, si «el discurso está estructurado a nivel primario y grosero —como a veces se pretende— o, por el contrario, es precisamente este nivel primario y grosero el que le confiere mayor capacidad de penetración»<sup>11</sup>, está verdaderamente centrando uno de los problemas de este telefilm. El discurso de «Los hombres de Harrelson», lo mismo que el del resto de los telefilms que hemos analizado, no hace sino repetir una estructura que ya desde los tiempos primitivos estaba presente en los relatos que aquellos pueblos hacían sobre los acontecimientos de su vida y que a través de los cuentos maravillosos han llegado hasta nosotros. La estructura del discurso, como hemos visto, en ambos casos es la misma, cuando la distancia que salva los cuentos maravillosos —recordemos que los cuentos que nosotros conocemos no son sino una transcripción hecha en el siglo pasado, en la cual se han producido múltiples transformaciones de la forma original, aun cuando permanezca la misma estructura— es de varios siglos. Esta linealidad del argumento, su esquematismo, el que cada función sea necesaria y no haya nada gratuito, el que la información sea redundante y nunca novedosa, es lo que permite la efectividad de los cuentos y de los telefilms. Es en este sentido que se puede decir que el discurso del telefilm es totalmente «primario», en cuanto que ofrece una caricatura de la realidad ya presente en relatos que se remontan siglos atrás: con el paso del tiempo el cuerpo se va modificando, pero el armazón permanece —incluso el mismo para contenidos totalmente diferentes: reproducción de los ritos de la iniciación y de la representación de la muerte (el cuento) o intento de devolver el orden a nuestro entorno (el telefilm).

## EL TELEFILM COMO TOTALIDAD

Al tratar del cuento maravilloso en su conjunto, Propp dice que éste refleja dos instituciones sociales que se hallan presentes en todos los pueblos primitivos, en las que el cuento tiene su origen. Y este hecho mismo de encontrarse en las instituciones, siendo las instituciones mencionadas universales, era lo que hacía que pudiésemos encontrar los cuentos en las más

<sup>11</sup> Julián A. GARCÍA, "TV: 'Reagan' y 'Los hombres de Harrelson', hacia la arbitrariedad policial", *Triunfo*, núm. 751, julio 1977.

diversas partes del mundo, siendo perfectamente comprensibles, e incluso intercambiables, entre los diferentes pueblos.

Pues bien, con el telefilm-policíaco-maravilloso ocurre algo semejante. No podemos remontarnos a una institución social concreta, a un rito o un mito, pero sí podemos ver cómo, de forma global, el telefilm que hemos analizado propone una forma de restablecimiento del orden que la actuación de un delincuente vino a quebrar. Y en este sentido, en cuanto modelo ideológico de restitución de un orden roto, es perfectamente asimilable por las más variadas mentalidades. En última instancia, todo el mundo busca el orden y teme el desorden, tratando con su actuación de poner orden en cuantos acontecimientos participa. Y esta restitución del orden, cuando el orden ha sido previamente roto, o simplemente búsqueda del orden, sin más, se encuentra tanto en los casos de delincuencia, los que hemos analizado, como, a niveles más simples, en el acto de la limpieza. Se trata, pues, de un fenómeno general y universal (la búsqueda del orden), presente en todas las mentalidades y que se refleja en todas las manifestaciones del ser humano.

Orden y desorden tienen en el telefilm una relación muy concreta entre sí, a la vez que ambos términos se muestran claramente delimitados. El desorden es algo que no se puede aceptar que sea causado por los que se hacen los defensores e intérpretes del orden; y, por tanto, ambos se presentan como entidades radicalmente opuestas. Y para mostrar este maniqueísmo se empleará un razonamiento disociativo en contraposición al razonamiento dialéctico que acepta y comprende la contradicción en el mundo y, por ende, entre el orden y el desorden. [El análisis de la contradicción entre razonamiento disociativo y razonamiento dialéctico, y su formalización, en *La mediación social* (págs. 135-163). M. Martín Serrano, 1977, Madrid, Akal.] La fechoría no supondrá la aparición en escena de un término antitético del orden establecido, situados ambos en un mismo plano de la realidad, que marque la necesidad de una síntesis superadora que sin eliminar a ninguno de los personajes o términos llegue a una nueva situación que los contenga, modificados —ello supone aceptar que el orden original contenía los gérmenes de la fechoría (el desorden)—, sino que a través del discurso televisivo se instrumentalizan dos planes de la realidad, separados entre sí, en cada uno de los cuales se colocan orden y desorden. La fechoría incide en el orden desde fuera, alterándolo. Basta con eliminar al causante de la fechoría para que el orden se restablezca y vuelva a su curso natural.

Y para que este tipo de razonamiento sea posible, a nivel de los personajes hay que introducir las correcciones (falseamientos) pertinentes sobre la realidad. La primera de ellas consiste en mostrar a bueno y malo, representantes de orden y desorden, como dos seres distintos, no a nivel histórico, sino axiológico. El bueno (el policía y el orden) es un ser —una situación, para el caso del orden— vigente: tiene pasado, tiene presente y tiene futuro (cada semana el héroe se repite ante la pantalla). El malo (el delincuente

y el desorden) es un ser sin vigencia<sup>12</sup>: carece de una o de varias de las dimensiones temporales que posee el héroe (con cada episodio llega un nuevo delincuente y con su conclusión desaparece para no saber nunca de él). La distinción entre ambos personajes y ambas situaciones queda clara: lo que tiene continuidad (el bueno), se opone a lo que carece de ella (el malo).

A nivel, digamos espacial, opera una segunda corrección de la realidad. El bueno es un «miembro de nuestro grupo»; el malo, un «no miembro de nuestro grupo». Miembro-no miembro del grupo es la distinción entre etnocentrismo-exocentrismo. Esta dimensión, estudiada por Daniel J. Levinson en *La personalidad autoritaria*<sup>13</sup>, para mostrar cómo la distinción entre miembro-no miembro está en la base de la personalidad fascista, quien propone la eliminación de todo aquel que no pertenece a su grupo, y que Martín Serrano ha observado como «el Ormuz y el Ahriman del maniqueísmo televisivo», también ha aparecido en nuestro estudio.

Pero aún hay un nuevo elemento que viene a completar el maniqueísmo con que se presentan orden y desorden, en base a esas dos correcciones (falseamientos) de la realidad de los que acabamos de hablar. Los telefilms analizados introducen un sesgo decisivo a la hora de mostrar el desorden. Desorden sólo es el crimen y el robo, restringiendo así el mundo del delito. No hay ningún otro tipo de fechoría que aparezca en los telefilms que hemos analizado.

Una vez que orden y desorden han sido definidos y se ha mostrado su relación maniquea, el telefilm pasa a mostrar la forma cómo se ha de restablecer el orden y quién es el agente de dicho restablecimiento. Directamente: digamos que la forma que se propone de terminar con el desorden es *eliminar* a los malos mediante la acción de la policía, quien sustituye en sus funciones a la justicia. En definitiva, la aplicación de la «ley del más fuerte».

¿Y cuál es la forma que se adopta para su eliminación? La violencia institucionalizada, de la cual tiene el monopolio el policía. En los telefilms no hay juicio ni nada que se le parezca. Con la detención o la muerte de los malos culmina el telefilm. Y, sin embargo, el telefilm no queda como inconcluso, sino que se presenta como si con la detención el problema ya estuviera resuelto. Es decir, la omisión del juicio no es una omisión narrativa, motivada por necesidades de tiempo y por no ser éste el tema del telefilm, sino que se trata de una omisión efectiva: no existe el juicio porque, tras la eliminación de los malos —eso supone la detención, cuando el malo no muere en el combate, con la que concluye el telefilm—, estaría de más. ¿Acaso no sabemos que el malo es el culpable? Sí, puesto que el telespectador ha sido testigo de cómo cometía la fechoría. ¿Y, acaso, a partir de las

<sup>12</sup> M. MARTÍN SERRANO, *La mediación social*, Akal, Madrid, 1977, págs. 146 y sigs.

<sup>13</sup> T. W. ADORNO, *La personalidad autoritaria*, Ed. Proyección, Buenos Aires, 1965.

claves (las correcciones de las que hablábamos antes) que se dan sobre qué es orden y qué desorden y sobre la naturaleza del malo no es su eliminación la única forma de castigo? Sí, puesto que así se logra el restablecimiento del orden. Entonces, si con la actuación de la policía —siempre actuando con la coartada que supone para su comportamiento el que el telespectador conozca la identidad del malo— ya sabemos quién es el culpable y cuál el castigo que merece, para qué hacer aparecer juicios y leyes. Es más, en dos telefilms la justicia es criticada por salir poniendo trabas a la actuación de la Policía. Y aun cuando la crítica no se explicita, la consecuencia lógica del papel en que queda la justicia es que luego, cuando el malo salga de la cárcel, tras cumplir la condena que el juez le impuso, y siga cometiendo fechorías, la culpa será del juez por no haberle echado los suficientes años de condena —por no haberle eliminado no de una forma atenuada, sino total: haberle matado o encerrado de por vida—, quedando el policía como el bueno que había resuelto el problema... si no hubiese sido por las leyes que todo lo enredan.

Y una vez que la justicia desaparece, deja de tener una función —o permanece simplemente sancionando las decisiones del ejecutivo—, asumiendo su lugar la policía, entramos de lleno en el terreno de la *Ley del más fuerte*. Y el más fuerte es el policía. Y es esta condición de ser el más fuerte la que sanciona positivamente su comportamiento y lo que le diferencia de los malos en los telefilms.

Coincidiendo con la explicación que sugiere M. Martín Serrano para interpretar el contenido de la TV, la razón, en esta sociedad monopolista donde los antagonismos sociales adquieren niveles extraordinarios, puede desaparecer. Y lo único que quedaría sería la violencia que impusiese el consenso necesario para seguir reproduciendo el sistema. Frente al placer (lo prohibido y, por tanto, lo deseado en el modelo ideológico de sociedad industrial), la violencia (lo prohibido y deseado en la sociedad monopolista y, por ello, incluido en el modelo ideológico propuesto por la televisión)<sup>14</sup>. Y eso es lo que se castiga en el telefilm: el que los malos se atrevan a usar la violencia para poner en cuestión el orden establecido; o, simplemente, que se ponga en cuestión este orden, de cualquier forma que sea.

---

<sup>14</sup> Una comparación entre el modelo del mundo de la sociedad industrial y el modelo propuesto por la televisión en M. Martín Serrano, Madrid, 1977, págs. 152 y sigs.

## ANEXO

## LOS HOMBRES DE HARRELSON.

Título del telefilm: *Muere, agente Luca*.

Fecha de emisión: 15-VII-77; hora: 22,30. Primera cadena.

Se ve un coche de la Policía patrullando por la noche. Hay un coche mal aparcado, lo que les hace bajarse del coche. En eso se oye un grito y un tiro. Los policías suben a la casa y el hombre que disparó, que mantiene de rehén a una mujer (su mujer) les amenaza. Ha disparado sobre un hombre (el jefe de la mujer). «Espera, tiene un rehén, llamemos a SWAT», dicen los policías.

Dos SWATS hacen bromas. Suena el teléfono y el teniente contesta. Se entera del caso y parten hacia el lugar. «Tenemos trabajo, un hombre armado con una pistola tiene un rehén. ¡Vamos!»

El «malo» está nervioso tratando de escapar. La mujer le pide que se rinda, él no quiere.

Imágenes del camión de SWAT dirigiéndose hacia el lugar. Los SWATS se visten dentro.

El hombre y la mujer discuten. El le recrimina que trabajaba por la noche: «Si te hubieses quedado en casa, que es donde debes estar, cuidando de nuestro hijo...»

Los SWATS inician la operación de ataque (trepan, ocupan salidas, etc.).

«Ahora nos encargaremos nosotros, despejen las calles», le dice el teniente al policía que les avisó.

El teniente le dice al hombre que se rinda y éste responde a tiros.

Malo y mujer discuten. El teme que le maten si sale: «Eso es lo que están esperando», dice el hombre. La mujer le enseña un camino para salir del edificio.

Llega un periodista, que le descubre al teniente la existencia de una salida especial del edificio (la misma que conoce la mujer). Unos policías suben al cuarto donde está el herido, mientras que Luca y el periodista se dirigen hacia la salida especial.

Luca y el periodista se encuentran al hombre y a la mujer. Hay unas imágenes confusas y Luca mata al malo (la confusión tiene por objeto que cada uno de los personajes interpreten los hechos de forma diferente, como luego veremos). Antes éste le disparó. «Asesino, asesino», le grita la mujer a Luca al comprobar que el marido está muerto.

La prensa reproduce la historia de la mujer (la está leyendo el teniente en la oficina). Llega Luca y da su versión: el malo disparó primero. El teniente le comunica que le van a hacer un interrogatorio. «Pero no te

preocupes, por lo que a mí respecta, llevaste bien el asunto», le dice el teniente.

El jefe llama al teniente por teléfono. La mujer acusa a Luca de haber matado a su marido (ha presentado una denuncia contra el Departamento).

Reunión del fiscal, juez y teniente. El fiscal protesta por el dinero «que cuesta SWAT al contribuyente» y los «resultados» que se obtienen. El teniente pide permiso para investigar antes de la investigación oficial. El se responsabiliza de las acciones del equipo. El fiscal le habla de toda la gente que hay detrás de él (los legisladores, el clero, la prensa, las organizaciones de derechos humanos, etc.).

El teniente va a ver a la mujer. Le recibe el hijo. Sale la madre. Se sientan a hablar, ella le explica los celos del marido. Lo del disparo fue un accidente al tratar de quitarle la pistola a la víctima. Lo que le puso nervioso, y por eso disparó contra la policía. Ella le da su versión de los hechos. Luca disparó, el marido no. Al salir de la casa, el teniente y el hijo cruzan una mirada.

El juez y el teniente hablan del caso. El juez ha recibido el informe de asuntos internos y la bala que supuestamente disparó el malo no aparece.

El teniente y el policía negro que llega (en la oficina). El teniente empieza a dudar de Luca. No aparece la bala. Le muestra unas fotos que no tienen nada que ver para la solución de la película.

El teniente va a ver al periodista. Este es contrario a SWAT, pero no ha cogido la bala que falta. Le cuenta otra versión diferente del caso: «Hizo un clic la pistola», luego no tenía balas.

Luca se marcha de la oficina y los compañeros le dan muestra de «estar» con él.

Luca llega a una casa a ver una chica. Le pone música para que se queden en casa en vez de ir al concierto, tal como tenían planeado. No quiere que les vean juntos o no quiere salir. Luca se enfada y se va. Al salir de la casa, el hijo le está espiando.

A la mañana siguiente. Vista de la causa. Mientras se levanta un testigo oficial se ve al equipo SWAT, juntos. «Es mi propio Departamento el que me hace esto; espere a que empiecen los del otro bando», dice Luca, enfadado, al mismo tiempo que entrega su placa. «Cuando lleguemos al proceso se montará un circo, todos los que se la tienen jurada a SWAT gritarán cosas sobre fuerza irracional, asesinos ejercitados y todo lo demás.» El teniente le hace volver a la vista, cuando ésta se reanuda.

El teniente habla con el periodista y se da cuenta que la bolsa que lleva es nueva. Se van juntos. «Tú y yo tenemos cosas que hacer», le dice el teniente.

Nueva vista de la causa. El teniente llega algo tarde. Trae pruebas. Imágenes del hijo del malo que tiene una pistola.

El hijo saca la pistola para matar a Luca. El teniente se ofrece como

---

víctima (antes había justificado las tres versiones: «Las tres personas habían dicho la verdad..., la gente puede ver las cosas de distinta manera debido a su estado de tensión» y había explicado lo de la bala). Después de unos momentos de tensión (el teniente le habla al chico dándole consejos) le logra desarmar. El hijo quería desquitarse. «¿De qué? —le pregunta el teniente—. ¿De los errores de tu padre?» Se llevan al chico preso.

Llega el fiscal a SWAT. Se disculpa. El teniente le devuelve la placa a Luca.

Análisis del telefilm: «Los hombres de Harrelson», titulado: *Muere, agente Luca*.

Fecha: 15-VIII-77.

Un coche de la Policía, por casualidad, descubre un delito que se está desarrollando en una oficina (A, fechoría; B, rudimentario anuncio de la fechoría). Como no es de su competencia llaman a SWAT (C ↑ el héroe se entera de la fechoría y parte a resolverla). Los SWAT se desplazan en su camión, donde se van vistiendo (G, desplazamiento del héroe).

Mientras tanto, en el lugar del delito el agresor ha disparado contra un hombre y mantiene como rehén a su esposa. Ambos discuten sobre su situación familiar y la relación de la mujer con la víctima (\*, situación inicial). El marido estaba celoso y por eso disparó contra la víctima (motivación de la fechoría).

Los SWAT inician su ataque, desplegando toda clase de habilidades (información sobre los atributos del héroe). Piden al malo que se rinda (más información sobre el héroe). Entre la gente hay un periodista que les descubre a los SWAT una salida secreta por la que puede pretender escapar el malo (F, información que sirve de auxiliar al héroe). Malo y héroe se enfrentan en un tiroteo (H, combate), en el que el malo muere (J, victoria del héroe).

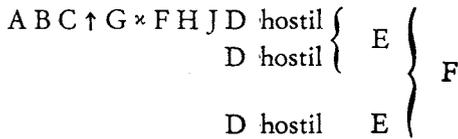
Hubo ciertas dudas, desde el punto de vista de la mujer y del periodista, de la forma cómo se desarrolló el tiroteo: creen que el policía disparó antes de que lo hiciera el agresor. La mujer acusa a un SWAT, Luca, de homicidio (D, un donante hostil somete a prueba al héroe: demostrar su inocencia). También el periodista está de acuerdo con la mujer (D, otro donante hostil e igual prueba). Aparece en escena el juez, el fiscal (como representantes de la sociedad), que son los que formalizan la prueba; en este sentido no los consideramos donantes, aun cuando sí lo sean legalmente.

Tras diferentes peripecias, en las que se ofrece información sobre el héroe e información sobre las reservas de ciertos sectores sociales ante cuerpos como SWAT, el héroe logra mostrar su inocencia (E, el héroe supera la prue-

ba a la que fue sometido, siendo declarado inocente). Mientras, en la sala donde se celebra el juicio el hijo de la víctima intenta matar al héroe, acusándole de la muerte de su padre (D, un nuevo donante hostil somete a prueba al héroe). Se desarrolla un combate y el héroe vence y convence al donante hostil de su inocencia (E, el héroe supera la prueba).

El teniente Harrelson le devuelve a Luca su placa de policía (F, entrega del «auxiliar mágico» del héroe), a la vez que el fiscal, en cuanto representante de la sociedad, se disculpa por sospechar y acusar a SWAT (sanción positiva de la entrega del auxiliar mágico).

El esquema de las funciones es el siguiente:



Cuadro de funciones según personajes:

agresor ... ..	AH	
héroe ... ..	C ↑ JE	(SWAT)
víctima ... ..		(jefe, mujer agresor)
donante 1.º ... ..	DF	(mujer agresor)
donante 2.º ... ..	DF	(periodista)
donante 3.º ... ..	DF	(hijo agresor)
auxiliar ... ..	G	(la placa de policía)
mediador ... ..	B	(la policía)