

# Ficción y televisión: Los sujetos culturales en los *talk show*<sup>1</sup>

Recepción: 8 de julio de 2005 | Aprobación: 7 de febrero de 2006

Alba Clemencia Ardila Jaramillo\*  
aardila@eafit.edu.co

**Resumen** El papel de los medios de comunicación en la construcción del entorno cultural, ideológico y político de la sociedad, constituye una temática recurrente en la narrativa colombiana contemporánea. La interpretación que desde la ficción se realiza de este proceso de modelación de un sujeto cultural ocupa los intereses de la línea de investigación en literatura, del grupo de Estudios Culturales de la Universidad Eafit. Es este el marco donde se sitúa el análisis semiótico del cuento de Ricardo Silva Romero, *Semejante a la vida*, en el que a través de la imitación de las características de los denominados *talk show*, se evidencian los procesos ideológicos presentes en este tipo de programas televisivos.

**Palabras clave** Ricardo Silva Romero, literatura y comunicación, *talk show*, *reality show*, hipertextualidad e imitación, narrativa colombiana contemporánea, sujeto cultural.

## **Fiction and Television: the cultural Subjects in the Talk show**

**Abstract** The role of the media in the construction of the cultural, ideological and political environment of the society, constitutes a recurrent thematic in the contemporary Colombian narrative. The interpretation that is carried out of this modeling process of a cultural subject from the fiction represents, at the moment, the interests of the investigation line in literature of Eafit University. This is the background where the semiotic analysis of Ricardo Silva Romero's story is located, *Semejante a la vida*, in which through the imitation of the characteristics of the denominated talk show, the ideological processes included in this kind of television programs are evidenced.

**Keywords** Ricardo Silva Romero, literature and communication, talk show, reality show, hypertext and imitation, contemporary Colombian narrative, cultural subject.

<sup>1</sup> Este texto deriva de la línea de investigación en literatura: *Ficción, historias e ideologías*, inscrita en el grupo de Estudios Culturales de la Universidad Eafit.

\* Magister en literatura colombiana y Especialista en literatura latinoamericana. Coordinadora del posgrado en Hermenéutica Literaria de la Universidad Eafit. Autora del libro: *Casas de Ficción*.

En los últimos años se han hecho populares en la televisión mundial los *reality show*, género caracterizado por “el protagonismo que se le concede al hombre común, al que convierten en sujeto y objeto de los programas” (Vilches, 1995, p. 58). Los actores profesionales se reemplazan por gente corriente atraída por ganancias y popularidad, quienes acceden a hacer de sus hábitos y vida privada un espectáculo público.

Una modalidad de *reality* son los *talk show*, programas en los que, como lo anuncia su nombre, el rasgo dominante es el desarrollo de una conversación–espectáculo entre los participantes y la conductora, acerca de temas comunes y de la vida cotidiana<sup>2</sup>. Tres tipos de roles concita este género: el conductor del programa, persona encargada de dirigir la conversación; el invitado, segundo rol, representado por hombres o mujeres generalmente de clases populares y, por último, el público, tanto quienes asisten al estudio como los televidentes que observan desde sus casas; unos y otros con derecho a opinar, interrogar y hasta insultar, si así lo desean, a los invitados. Estos papeles se representan en *Semejante a la vida* (2002) de Ricardo Silva R.<sup>3</sup>, obra elegida como estudio de caso para el análisis de los sujetos culturales en los *talk show*.

La noción de *sujeto cultural* la plantea la Sociocrítica y para Edmond Cros, su gestor (1997, pp. 9–24), designa “una instancia que integra a todos los individuos de la misma colectividad” (p. 10), dentro de grupos y subgrupos cuyas características e idiosincrasia están dadas por los diversos modos en que se apropian de un sustrato ideológico determinado. Es, en suma, un modelo de sujeto–ideológico, resultante del proceso de construcción de identidad colectiva que se opera desde una cultura, cualquiera que ésta sea, sobre los individuos.

Como ya se enunció, el referente contextual del cuento son los *talk show*, programas con los cuales el autor establece nexos inter–textuales e invita al lector a actualizar, en el proceso de lectura, la información y experiencia que posee como televidente. Pero también, he ahí lo importante, le proporciona un indicio acerca de las estrategias narrativas puestas en marcha en el proceso de composición de la obra, esto es, de manera implícita señala una relación directa con este género televisivo,

<sup>2</sup> Los *talk show* se definen también como ‘programas de testimonio’, puesto que en ellos “los participantes cuentan determinados aspectos de su vida cotidiana, tanto la presente como la pasada” (Arnau, 2000, p. 1).

<sup>3</sup> Las citas de este artículo hacen referencia a la siguiente edición: Silva Romero, Ricardo (2002) “Semejante a la vida”. En: *Cuentos Caníbales*. Bogotá, Alfaguara.

lo cual, en términos semióticos, y siguiendo a Genette, no es otra cosa que evidenciar y enfatizar en la relación hipertextual, bajo la modalidad de la imitación<sup>4</sup> entre el género del *talk show* y su cuento.

Desde esta perspectiva, puede afirmarse que la estructura compositiva<sup>5</sup> del cuento está cifrada en su título: *Semejante a la vida*. El autor cimienta en la imitación o, siguiendo el código del texto, en la semejanza, su proceso de organización compositiva y temática. Compositiva, por cuanto la estructura formal del cuento pretende imitar la de un programa de ese tipo, además de involucrar al lector en una doble dimensión: como lector y como espectador. Temática, puesto que, como ya se enunció, su asunto versa sobre lo sucedido en un *talk show*.

El punto de partida para la exégesis de esta hipótesis será el significado referencial del primer término del título del cuento: 'semejante', acorde con la propuesta de Greimas según la cual debe atenderse, a su vez, a uno de los postulados de la teoría de Hjelmlev<sup>6</sup>, esto es, "las definiciones no son más que expansiones de denominaciones y, por ello, sustituibles unas por otras" (Serrano, 2005, p. 1).

Según el diccionario de María Moliner, *semejante* significa "tener una cosa el aspecto de otra que se expresa, de modo que puede creerse que es esa cosa" (1986, p. 1131). Definición que puede entonces reformularse en los siguientes semas: primero, hay presencia de dos elementos; segundo, se establece una relación entre ellos regida por la comparación; tercero, los criterios que rigen tal comparación tienen que ver con su apariencia y la manera como ésta se manifiesta y, por último, produce en un tercero un efecto de credibilidad. Reformulación semántica que plantea, en principio, la necesidad de identificar tanto los dos elementos susceptibles de ser semejantes, como la determinación de aquel tercero en quien se produce un efecto de credibilidad y para quien se hacen semejantes uno y otro.

Así, se establece una relación general de equivalencia y paridad entre el cuento y la televisión, que al interior del cuento se bifurca y proyecta según sea la focalización que asuma el lector. Si éste se centra en la historia narrada, los dos protagonistas, el señor Marroquín

<sup>4</sup> *Imitación* entendida como modalidad de la relación Hipertextual, que según Genette es posible entre dos textos. La imitación supone una "producción nueva: la de otro texto en el mismo estilo, de otro mensaje en el mismo código" (1989, p. 100-105).

<sup>5</sup> Javier del Prado Biezma propone recuperar el concepto *composición*, entendido en literatura como el proceso de "componer unidades (literarias) de significado y de efecto a partir de elementos diversos, con la ayuda de las leyes propias de la composición" (1999, p. 20). La tarea para el lector sería reconstituir tales leyes, puesto que al hacerlo evidencia el proceso de construcción efectuado por el autor.

<sup>6</sup> Greimas presenta en *De la nostalgia: estudio de semántica léxica*, un análisis del término *nostalgia* a partir, precisamente, de la propuesta aquí enunciada. Dicho artículo puede consultarse en la página web del profesor Eduardo Serrano, su traductor: <http://www.geocities.com/semiotico/>.

y Pilar Navarro, a más de sus roles de actante participante y conductora del programa, respectivamente, deben asemejarse según las directrices de los *talk show*, el primero con el público y la segunda con una diva de la televisión; pero si la atención se dirige hacia los modos de enunciación discursiva y estrategias narracionales, el lector se encuentra con un narrador que en ocasiones emula la voz de un espectador y funge como testigo directo de los hechos, pero que, simultáneamente, puede imitar las estrategias de la conductora del programa para crear el efecto de suspenso en la intriga.

Respecto del tercero en cuestión, aquel en quien se produce el efecto de semejanza, en el primer caso se trata del espectador mismo, toda vez que la modalidad de *reality show*<sup>7</sup> en la que se inscribe el programa asunto del cuento, centra su estructura y propósitos en el proceso de identificación del público con los participantes; en las instancias narracional y discursiva, todas las estrategias de enunciación se direccionan hacia el lector, a establecer con éste el pacto ficcional y producir el efecto de verosimilitud.

Cada uno de estos rasgos se asume como criterio de análisis para determinar cómo incorpora el autor a la ficción los diferentes roles de un *talk show*. El Cuadro N<sup>o</sup> 1 sintetiza las relaciones de semejanza entre los diferentes elementos del cuento y los sujetos culturales producto de ello.

**Cuadro 1.** Configuración de los sujetos culturales en *Semejante a la vida*

<sup>7</sup> Bajo el término *reality show*, según Lorenzo Vilches, se nominan “diferentes manifestaciones de un lenguaje (televisivo) que engloba elementos heterogéneos pero bien ensamblados. Por encima de la aparente diversidad de los temas que trata y de la variante de formato que se configure en cada caso, los RS se caracterizan por el protagonismo que le conceden al hombre común, al que convierten en sujeto y objeto de los programas” (Vilches, 1995, p. 58).

Sujeto cultural público–televidente: Narrador ~ Espectador
Sujeto cultural participante: Señor Marroquín ~ Espectador
Sujeto cultural periodista–conductora: Pilar Navarro ~ Conductora Narrador ~ Conductora

El diagrama representa, además, los diferentes elementos a través de los cuales el autor apuesta a un escenario discursivo y diegético similar al de la televisión y a imitar en el espacio narrativo las estrategias propias de

ese ámbito, en lo referente a los procesos de construcción de la diégesis, los personajes y la voz narrativa.

## I. Configuración del sujeto cultural público–televidente

Para determinar el tipo de sujeto colectivo *televidente* propuesto en los *talk show* y representado en el cuento, es necesario identificar las características generales de este tipo de programas, dado que constituyen estrategias de modelación del público y que, como ya se enunció, el autor imita y usa, a su vez, como recurso compositivo en su obra.

La estructura compositiva de la historia responde a los cánones clásicos de una narración lineal, que desde el presente da cuenta de un suceso tras otro, pero que igual evoca ciertos momentos del pasado –aquellos necesarios para la comprensión de la situación actual y para crear un efecto de *suspense*– y avanza de manera progresiva hasta llegar al clímax y resolución de la situación, para finalizar con una conclusión a manera de breve evaluación, que bien puede hacer las veces de moraleja.

La diégesis del cuento puede segmentarse, según su función, en el desarrollo de la historia, en cuatro unidades narrativas, en su orden: introducción, complicación, resolución y evaluación (Van Dijk, 1989, p. 53). La presentación, por parte del narrador, del señor Marroquín –participante y protagonista de la historia–, hace las veces de preludeo, y en este sentido la semblanza del personaje es lo primero que conoce el lector. La segunda instancia muestra la historia en desarrollo y la complicación de la situación hasta ahora estable de los personajes; está referida a Pilar Navarro y a la cancelación de su programa. En ésta el narrador inicia con un resumen de lo sucedido en las emisiones precedentes –de lunes a jueves– y luego pasa a reproducir la voz de los personajes, para dar cuenta del conflicto que enfrenta su conductora –aceptar el chantaje sexual como requisito para continuar con su programa–, situación que motiva la búsqueda de una solución que no es otra que la planeación de una emisión especial, cuyos participantes tendrán también características singulares.

La solución del conflicto está constituida por el programa mismo, que será probablemente la última emisión, acerca de la cual el narrador da cuenta de manera detallada de cada una de las situaciones vividas en él. Por último, la evaluación la realiza el narrador al focalizar la conductora del programa, Pilar Navarro, y describir el estado en que queda, pero sobretodo al enunciar él mismo una conclusión respecto de la situación: “Eso es. Así termina. Pilar no ha puesto las reglas y no tiene porqué sentirse deprimida” (p. 246).

Igual superestructura tienen los *talk show*, tal como se verifica en el recuento efectuado por el narrador de las diferentes acciones que en cada emisión realiza Pilar Navarro: “llega hasta el escenario [...] cuenta alguna

pequeña anécdota de su vida e introduce, sin más, el tema central del programa” (p. 221); luego inicia el diálogo con los invitados, a quienes les recuerda situaciones del pasado con el fin de que ellos expongan una situación conflictiva del presente; hecho lo cual, Pilar evalúa al invitado y para terminar agradece al público su presencia.

La semejanza entre una y otra superestructura no es de extrañar, ya que de hecho estos programas se sirven de modelos narrativos, así que el cuento, al recuperar formas tradicionales propias de la tradición oral, señala precisamente la vigencia y funcionalidad de tal paradigma organizativo en la actualidad, no sólo en literatura sino también en otros medios comunicativos.

Como puede observarse en la enumeración de las diferentes instancias narrativas del programa, el desarrollo del conflicto se apoya en una de las modalidades de la narración, el diálogo, cuya importancia se destaca desde el nombre mismo del género televisivo. Como ya se enunció, en los *talk show* el espectador asiste a una conversación entre los participantes y la conductora, en cuyo desarrollo se cimienta su estructura general<sup>8</sup>.

Esta conversación tiene rasgos particulares, debido a que factores como el tema, la finalidad y los roles comunicativos de los interlocutores están, de hecho, predeterminados por los objetivos del programa, y no es posible negociación alguna en este sentido, como ocurre en cualquier otra interacción comunicativa. Los temas son siempre asuntos de la vida sexual, familiar y emotiva del ciudadano, tanto más interesante cuanto mayor grado de intimidad y privacidad detente la obsesión, el miedo, la carencia o los deseos narrados por el invitado. La finalidad no es otra que la revelación y exposición de ese asunto hasta ahora privado y, para el logro de tal propósito, la conductora del programa, apoyada en su jerarquía, interroga a su invitado hasta lograr que “confiese”.

Esta metáfora no es gratuita, por el contrario, el cuento la propone en el estribillo de apertura y cierre de *Semejante a la vida*, donde se destaca este rasgo como concepto central para su presentación y promoción. Dice así:

<sup>8</sup> Es significativa la definición de Imbert de estos programas como “espectacularización del habla” (2003, p. 123).

*Nadie sabe la sed con que otro bebe,  
nadie sabe de solidaridad,  
y como el que nada debe nada teme,  
ven a confesarnos la verdad.*  
En Semejante a la vida tendrás un nuevo hogar  
en donde podrás lavar tu ropa sucia  
cuéntale tus emociones a Pilar  
con una sonrisa: deja en tu casa la astucia.

La canción tiene ocho versos, los cuales pueden ser segmentados en dos partes, acorde con su estructura morfológica –dos oraciones– y temática –dos tópicos: los presupuestos que cual pre–requisitos se cumplen para invitar al espectador a participar en el programa, y lo que éste le brinda y posibilita al invitado. Además, para su composición se utilizan refranes y un proverbio de la tradición oral y popular, lo cual es significativo si se atiende a la función ideológica y axiológica de este tipo de enunciados lingüísticos.

Según Otto Morales Benítez, el refrán es “una manera aguda y sentenciosa de manifestar sus creencias [...] destacando los valores –sociales, morales, políticos– que priman en ella [la población]” (Sierra, 1990, p. 97). Así, son una síntesis de una visión del mundo y expresión de la sabiduría popular que pasa de una generación a otra y, por ello, detentan una función pedagógica e ideologizante en relación con el individuo. De este último rasgo se lucra la publicidad del programa, al tener en cuenta los conocimientos y usos de este tipo de enunciados por parte de los espectadores, con lo cual augura una fácil comprensión e intelección del mensaje, y en ello se cifra su estrategia de promoción y motivación.

La canción da cuenta del sustrato ideológico del programa y como tal enuncia en su primera parte las condiciones que se cumplen, y de las cuales se sirve como argumentos para convencer al ciudadano común de participar como relator de su vida íntima. La argumentación a favor se inicia con el refrán: “nadie sabe la sed con que otro bebe”, que tradicionalmente se usa para significar que esta sensación tiene un carácter tan privado e individual que le es imposible a alguien, diferente al ser mismo que la padece, conocer su dimensión. El recurso retórico a partir del cual se construye el siguiente verso es la anáfora, que quiere aparecer como un dicho popular y por ello imita la estructura oracional simple de este tipo de expresiones, caracterizadas por la presentación de un concepto de cuya certeza no hay duda alguna; en este caso, se afirma de manera tajante la falta de conocimiento por parte de todo el mundo de lo que es la solidaridad, afirmación a la cual se aúna, para finalizar la enumeración, un proverbio religioso que pregona que “el que nada debe nada teme”, es decir: quien no tiene culpa alguna puede estar tranquilo, pues no corre ningún riesgo de ser sancionado.

En síntesis, se le presenta al espectador una serie de rasgos que le son propios como individuo y como ser social, los cuales, habida cuenta del contexto en el que están y de la intención que conllevan, suponen una serie de significados implícitos que pueden ser parafraseados como sigue: cada persona posee el saber sobre sus carencias, problemas y deseos; estos no deben ser considerados como faltas de su parte, así que no existe motivo alguno de preocupación o miedo, y ante la ausencia de solidaridad por parte de sus congéneres, le corresponde sólo a él subsanar esa carencia. Para tal efecto, a manera de cierre de los argumentos ya expuestos, se invita a “confesarnos la verdad”, es decir, se ofrece el programa como la única opción cierta.

Es de destacar el carácter plural de quien realiza este acto convocatorio; es un nosotros bajo el cual se agrupa un número indeterminado de personas, cuya disponibilidad a la escucha les hace solidarias y las une como grupo social reconocido. Hecho significativo ante la anomia y desinterés social señalados en los argumentos iniciales de la primera parte del estribillo.

De otro lado, se anuncia explícitamente la intención de que tal acto sea confesional, y con ello se precisa el tema, la finalidad y, por supuesto, los roles comunicativos de los participantes: la persona deberá relatar y explicar una verdad hasta ahora no revelada con el fin de remediar una situación X, y los demás lo escucharán, pero también, he ahí lo importante, emitirán un juicio al respecto. La falacia de los argumentos iniciales que pretendían borrar la culpa y el temor a la sanción, se descubre al tiempo que se revela el artificio tramposo oculto en el juego de palabras del estribillo. Dicho de otro modo, el programa opera como una puesta en escena en la que el invitado hace el papel de penitente confeso y el conductor del programa de confesor y, unos y otros con la participación y complacencia del público, asisten a una representación que podríamos calificar de pública y profana, en la que se imita un rito, por tradición considerado privado y sacro.

La segunda parte enumera las bondades del programa y lo que brindará a su invitado. Inicia con un parafraseo de otro conocido refrán popular –“La ropa sucia se lava en casa”–, que se transforma entonces en: “tendrás un nuevo hogar en donde podrás lavar tu ropa sucia”. Según estudios paremiológicos, el origen de este refrán se remonta a Tales de Mileto, cuya sentencia rezaba: “Oculto los males en casa”, con lo cual aconsejaba “que cuando se reprenda a alguien, especialmente a los domésticos, se haga sin escándalo ni ruido” (Sierra García, 1990, p. 203). Es una invitación a no divulgar ni exponer de manera pública los asuntos desagradables y negativos; además señala como único lugar adecuado para ello la casa, ámbito privado por excelencia. Pareciera entonces un contrasentido acudir a este refrán para promocionar un espacio público, pero la contradicción se anula al proponer el programa como un nuevo hogar, y así legitimarlo en el acto mismo de la enunciación como espacio familiar con todo lo que ello supone.

El grupo de oraciones yuxtapuestas con las que finaliza el verso, reitera, en primer lugar, la invitación a narrar; segundo, precisa las emociones como objeto de tal acto, esto es, el estado de ánimo de la persona frente a su situación, y a la conductora como el interlocutor elegido y, por último, concreta el modo de proceder: se hará de manera alegre y sin engaño alguno, pues los ardides y estratagemas para ocultar la verdad, contrario a lo que pregonaba la sabiduría popular, deben ocupar el ámbito de lo privado.

En síntesis, no sólo realiza un trastocamiento de refranes y proverbios, sino que con estas perversiones semánticas propone un cambio en los valores y principios axiológicos sociales tradicionales en torno a los límites entre lo público y lo privado, y una nueva manera de comunicabilidad de lo íntimo.

El cuento resalta así el sustrato ideológico en el que se cimienta este tipo de programas y con ello hace eco a la definición de *talk show* propuesta por Bauman, para quien esas “confesiones públicas de cuestiones privadas” (Bauman, p. 22) son uno, entre otros, de los síntomas de una revolución cultural liderada por la televisión, apoyada en una nueva manera de comunicabilidad de las vivencias subjetivas de los individuos, con resultados nefastos para éstos, toda vez que crea una falsa imagen acerca de la sociedad al reducir la causa de los problemas y carencias de los individuos a ellos mismos, y exime al ente social de participación alguna y, por tanto, de culpa, anota Bauman.

Si no hay lugar para la idea de una sociedad equivocada, difícilmente haya demasiadas posibilidades de que surja la idea de una buena sociedad, y menos aún de que cause algún revuelo. Si la percepción de la injusticia social es el embrión del que surgen los modelos para una sociedad justa, la percepción de la ineptitud personal sólo es capaz de producir un modelo de aptitud personal, astucia individual y versatilidad (p. 24).

Obnubilación de la injusticia social, ruptura de los lazos entre el individuo y el Estado y focalización de la problemática emocional, económica e ideológica en el individuo son, en suma, las propuestas ideológicas vehiculadas por la televisión y asumidas por el especta-

<sup>9</sup> Señala Sierra García, además, a Napoleón I como autor de la versión popular: “La ropa sucia se lava en casa” para sancionar un discurso pronunciado en su contra (1990, p. 249).

dor como nuevos parámetros de comportamiento social. He ahí el modelo de sujeto cultural público–televidente propuesto en los *talk show*. Además, es una de las conclusiones a las que invita el cuento, a través de las cuales se cifra la posición crítica del autor, para quien, con esta teatralización de la invasión de la privacidad, se afecta no sólo al sujeto expuesto en el *set* televisivo, sino a toda una sociedad que, sin darse cuenta, cada vez pierde un poco más de su capacidad para reconocer los límites entre lo privado y lo público.

Acorde con esta intencionalidad ideológica, se realiza la construcción de los papeles a desempeñar por el conductor del programa y sus invitados; en el caso del cuento, de los dos actantes principales, el señor Marroquín como participante en el programa y Pilar Navarro como conductora del mismo.

## II. El sujeto cultural invitado–participante

Uno de los principales rasgos del *talk show* es que el hombre del pueblo ocupa el lugar que antes sólo correspondía a las celebridades, y que ahora, en esta nueva televisión<sup>10</sup>, tiene el papel principal. Cabe preguntarse cómo se logra este paso del anonimato al protagonismo. En otros términos, ¿qué se hace en estos programas para que sus participantes, sin dejar de ser lo que son, ocupen un nuevo estatuto, de forma tal que el público espectador los destaque entre otros tantos iguales? El cuento proporciona una respuesta que hace eco a los análisis e investigaciones<sup>11</sup> acerca de este asunto: se trata de transformar la realidad cotidiana del ciudadano común en un espectáculo, es decir, mostrar lo trivial de su vida con un halo de singularidad para suscitar el extrañamiento en el público. En aras de tal objetivo se encaminan todas las estrategias enunciativas de la conductora del programa, las cuales serán imitadas por parte del narrador para construir sus personajes.

“Errores de la naturaleza” es la temática de la emisión de *Semejante a la vida* que nos es narrada. Los invitados a este programa especial tienen defectos físicos sobresalientes. Entre ellos se encuentra el señor Marroquín, protagonista de la historia. En el proceso de construcción del personaje, el narrador pone a su servi-

<sup>10</sup> Nominación propuesta por Umberto Eco para hablar de las transformaciones técnicas y temáticas de la televisión en el siglo XX (1986).

<sup>11</sup> Según Gerard Imbert, este es precisamente uno de los rasgos de la actual televisión; así lo destaca en su libro *El zoo visual. De la televisión espectacular a la televisión especular* (2003).

cio dos tipos de estrategias enunciativas: las primeras, encaminadas a lograr la identificación del público con el personaje y a suscitar lástima por su vida anodina y un poco trágica; las segundas, dirigidas a mostrarlo y exhibirlo de forma tal que su historia y su físico sean la desgracia mayor, ante lo cual los otros hechos se revelan como nimios.

En aras del primer objetivo de identificación, el narrador-conductor anuncia al iniciar su relato que éste versa sobre el Sr. Marroquín, más conocido como “el niño de la televisión” por su participación, años atrás, en la serie *Mi familia se parece a las demás*. A continuación, presenta una síntesis rápida de la vida del personaje: su nombre –del que no se tiene certeza–, su apellido, su aspecto físico, qué situación de su vida lo hace merecedor de participar en el programa<sup>12</sup>, algunos hechos de su pasado, qué hace hoy, cómo se siente al respecto y, por último, un énfasis especial en su afición desmedida por la televisión. El narrador construye un personaje común y anónimo: bueno, resignado, honrado y sencillo. Se le muestra como un ciudadano común y corriente cuya vida transcurre atendiendo su papelería, cuidando de un empleado al que quiere como el hijo que no tuvo, recordando su pasado de estrella, imitando su personaje y repitiendo la frase que lo hizo famoso y, por supuesto, viendo televisión.

Pero esta presentación no debe estar exenta, como ya se enunció, de una intención, en este caso, suscitar la conmiseración del lector-público, y sobretodo la identificación con él. Para lograr tal objetivo el narrador, esa es su estrategia, cierra cada uno de los tópicos tratados en su descripción del personaje con una serie de acotaciones valorativas. Dice, por ejemplo: “Y él, el niño Marroquín, se quedó en las revistas de las peluquerías y los consultorios, en el recuerdo de la gente de su edad y en esas secciones de periódicos tituladas qué pasó con nosequién” (p. 219).

En este fragmento el narrador recurre a varios artificios discursivos. Primero, reduplica el sujeto de la oración con un pronombre para hacerlo impersonal y a renglón seguido enfatiza en su carácter infantil y en su apellido, apelativo con el que se le conoce en la actualidad al hombre adulto. Segundo, señala que tiene el

<sup>12</sup>El Sr. Marroquín se destacó en la actuación por su papel de Roque, un niño al que el público admiró por la ternura que proyectaba con “su sonrisa infantil, su conmovedora forma de argumentar con las manitas y su frase recurrente, ese: ‘el mundo no es tan feo, ¿no, mamita?’” (p. 219), pero la adolescencia trajo consigo cambios físicos que causaron el fin de su paso por la televisión.

estatus necesario para ser objeto de atención de medios masivos de comunicación, revistas y periódicos, pero, inmediatamente sitúa, las primeras en un estrato bajo en la jerarquía de medios, pues se trata sólo de aquellas destinadas a llenar el vacío de una espera o simplemente chismosear en lugares siempre de paso para el lector – consultorios y peluquerías–, y los segundos, en las secciones destinadas a los anónimos, a los que no se sabe con seguridad quiénes son pero llenan los espacios sobrantes de los periódicos. Por último, sus admiradores pertenecen al grupo de sus contemporáneos, los que tienen 50 años; se excluye a la gente joven, con lo cual el personaje, existe, sí, pero sólo para algunos pocos, nada más.

La imagen que el lector-público se hace del personaje es, en una palabra, ambivalente, puesto que es un hombre que fluctúa entre el pasado y el presente, que parece un niño pero es un adulto, fue estrella de la televisión pero hoy ya es anónimo. Rasgos, he ahí lo triste del asunto, que señalan cómo no pertenece completamente a ninguna de las dos instancias y que sitúan su vida en un limbo, cuyo límites no están claros a la hora de definir entre lo que es y no es; entre un aquí y un allá y, sobretudo, entre lo que fue ayer y lo que es hoy. Características que no son privativas del personaje sino que, por el contrario, puede ser la situación de muchos de los lectores del cuento y del público del programa, quienes sin ser ex-estrellas de televisión, igual anhelan regresar a días mejores. Eso los hace semejantes al Sr. Marroquín, tanto al lector como al espectador del programa, y se cumple el primer objetivo del narrador.

Estos rasgos se revelan páginas más adelante como anodinos frente a lo que, realmente, hace del Sr. Marroquín un participante especial de un *talk show*. Su singularidad no radica en el hecho de ser una antigua gloria de la televisión ni en su fidelidad al programa, mucho menos por ser una buena persona. Lo que hace al personaje interesante para el público es su físico, su aspecto cuasi-monstruoso. Aspecto del que el narrador, de forma premeditada<sup>13</sup>, ha decidido dar una rápida noticia con una anotación inmersa en una discusión acerca de su nombre, que ocupa el protagonismo del párrafo con el que inicia el cuento:

<sup>13</sup>El narrador desempeña de esta forma su papel de informador, y como sujeto cognitivo elige qué y cómo informar (Serrano, 1996, p. 21).

Y ahora, para terminar, la historia de un niño de la televisión que acaba de cumplir cincuenta años. Mide unos diez centímetros más que un enano común y silvestre. Es peludo, calvo y jorobado y tiene un ojo de vidrio<sup>14</sup>. Unos dicen que se llama Juan Fernando, otros dicen que se llama Jorge Iván. El apellido según creen, es Marroquín. Y todos le dicen ‘señor Marroquín’ (p. 219).

El narrador no oculta ninguno de sus rasgos pero no hace énfasis en ellos, de forma tal que minimiza su importancia y el lector-público centra su atención en dirimir la cuestión del nombre. Esta estrategia enunciativa de omisión de información por parte del narrador se hará evidente al momento de mayor tensión del cuento, cuando, como sujeto enunciator-testigo-espectador, describe con gran despliegue informativo y evaluativo la imagen del personaje que se proyecta en la pantalla del televisor:

Y ahora, en la inmensa pantalla del estudio, aparece un hombre feo, cabezón, peludo, calvo y jorobado. Tiene un ojo de vidrio, una frente achicharrada y un belfo gigantesco, y si él, el señor Marroquín, se mueve un poco a la derecha, o se agacha, o pone el cuello como un jarrón romano, el monstruo toma la decisión de imitarlo. Si el señor Marroquín sonrío, el engendro intenta una sonrisa. Si el señor Marroquín se rasca la nariz, el ser fabuloso hace lo mismo [...] ¿Habrá sido él el último en darse cuenta de quien es ese hombre achatado y repugnante, ese gnomo baboso y grasiento que lo imita en la pantalla del estudio? Es él. Ese monstruo es él. Nadie más ni nadie menos que él [...] Él es el monstruo (p. 243).

Por oposición a la primera descripción del personaje, ésta es más detallada, se enfatizan sus defectos y se aportan nuevos datos –frente achicharrada y belfo gigantesco– y, sobretodo, el narrador da a conocer su percepción. Ahora sí, lo califica de manera contundente como feo, engendro, ser fabuloso, achatado, repugnante, gnomo baboso y grasiento y, reiterativamente, de monstruo. La fealdad del personaje aumenta de manera gradual de una expresión a otra, como bien se comprueba en las definiciones literales, cuyas referencias cuantitativas, en este sentido, hablan de lo que “carece de belleza y hermosura”, “muy feo”, “excesivo” y “suma fealdad”, en su orden. Además, cada uno de los términos aporta nuevos rasgos al personaje, a la par que reitera el efecto que

<sup>14</sup> No aparece así en el original, se subraya para los propósitos de este artículo.

causa y las características informes de su físico: “causa horror”, “contrario a la naturaleza”, “criatura informe que carece de las debidas proporciones”, “increíble”, “intensamente desagradable” (Moliner, 1986), entre otros; esos son los semas con los que el narrador caracteriza al personaje.

De esta forma se construye un campo semántico en torno al personaje, que puede nominarse “errores de la naturaleza”, tal y como lo propone el cuento al anunciar la temática de la referida emisión especial de *Semejante a la vida*. Todas las estrategias discursivas del narrador están dirigidas a mostrar al señor Marroquín como un ser cuya deformidad y fealdad suma son directamente proporcionales al desagrado que suscita en el otro. Pero ésta es sólo la primera etapa en el proceso de hacer del personaje (y más concretamente de su físico) un espectáculo, ya que tanto en la vida cotidiana como en el público del estudio hay seres con defectos físicos y anormalidades diversas; por ejemplo, las mujeres con síndrome de *Down*, las obesas y las hermanas siamesas que observa el señor Marroquín desde el plató y que le causan horror al constatar el verdadero tema del programa. No se hablará de antiguas glorias de la televisión sino de personas con grandes defectos físicos, pero que, además, ofrecen la posibilidad de evidenciar algo más y ser, entonces, ejemplo de conductas o concepciones consideradas inadecuadas por la sociedad.

En otros términos, para que esta transformación del hombre común y de su realidad cotidiana alcancen el estatus de espectáculo y que el programa sea un éxito, debe agregarse otro ingrediente que, así lo denuncia el cuento haciendo eco de estudiosos de los medios, consiste en exponer y hacer público todo aquello que es privado e íntimo: aberraciones, secretos, miedos y carencias. Lo cual permite concluir que desde este tipo de programas se modela un sujeto cultural participante, cuyo rasgo esencial es ser un infractor de las normas de comportamiento sexual, familiar y, en general, de la sociedad.

En el caso del cuento, lo que interesa es la historia de cómo cada uno de los invitados llegó a ser monstruo, puesto que no nacieron así. La falta de manos y pies del payaso Piñita, la parálisis del ex genio del piano o el ojo tuerto y la joroba del señor Marroquín no son una mutación genética, sino producto de sus propios errores, en su orden, de manejar borracho, de tratar de suicidarse y de una pelea en oscuras circunstancias. Valga anotar que el personaje central de la historia, el señor Marroquín, hasta ese momento continúa creyendo que el programa es acerca de ex-estrellas de la televisión, y sólo cuando escucha las preguntas dirigidas a sus dos compañeros de *set* descubre las verdaderas intenciones de la conductora. De manera extrema, el cuento muestra cómo se derrumba el protagonista cuando ella trata de confrontarlo con su pasado y revela aspectos de su dudosa vida sexual, a tal punto que éste sufre un infarto y muere ante las cámaras.

De este modo el autor destaca cómo en este tipo de programas lo importante es que los invitados revelen, a como dé lugar, ese secreto oculto hasta el momento, y lo hagan público a través de un medio masivo de comunicación sin importar las consecuencias ni el significado de tal acción.

La tarea de lograr esta revelación ante las cámaras corresponde al conductor del programa, en cuya habilidad para hurgar en la intimidad y explotar al máximo las pequeñas o grandes anomalías de la vida amorosa, sexual, familiar y social del otro, está cifrado el éxito o fracaso del espacio televisivo. Pilar Navarro es el personaje que cumple este papel actancial y de quien, dada su importancia como antagonista del señor Marroquín, el narrador hace una extensa semblanza.

### III. El sujeto cultural periodista–conductor

El conductor es figura central y como tal se destaca a Pilar Navarro. La construcción de este personaje se realiza en dos niveles: el del ser y el del parecer<sup>15</sup>, atendiendo así a su manera de relacionarse con sus compañeros de trabajo, con los invitados al programa, con el señor Marroquín y, por supuesto, con el público en general. Para tal efecto, el cuento muestra dos percepciones diferentes, la del señor Marroquín y la del narrador, cuyas diferencias permitirán develar un personaje doble, toda vez que una es su manera de pensar y sentir en la privacidad y otro su comportamiento público. El primero corresponde a su fuero íntimo y se expresa en disquisiciones y deseos –sólo conocidos por el narrador, quien se los comunica al lector–; el segundo es la imagen pública del personaje como diva de la televisión expuesta diariamente ante las cámaras, y su efecto se ejemplifica en un espectador como el señor Marroquín.

Personaje y narrador están de acuerdo al describir su físico y caracterizarla como una bella mujer, pero difieren al momento de hablar de su carácter. El primero le dispensa un amor platónico y la considera “la mujer más linda, más noble y más inteligente”, además, según el narrador, lo “tiene embrujado” con “su aura angelical, su sonrisa y sus bromas delicadas” (p. 221). La perfec-

<sup>15</sup> Niveles de relación del personaje con los otros, propuestos por Todorov para señalar cómo en la diégesis de un relato las acciones de un personaje respecto de otro pueden tomar una forma, de acuerdo a intereses e imposturas y, posteriormente, revelarse en su verdadera dimensión (Todorov, 1966, p. 172).

ción en el físico de la conductora contrasta con la del señor Marroquín en todos los sentidos.

El personaje parece no darse cuenta, a pesar de ser un espectador asiduo, de las artimañas que ella utiliza para hacer que sus invitados respondan a sus intereses y los del programa, que, valga anotar, son los mismos. El narrador, en cambio, sí lo hace, pues la presenta de manera descarnada, primero en su papel de conductora y luego en su vida cotidiana. Anota, por ejemplo, que el día lunes, ante el desarrollo de la historia, “contrariada sugiere la posibilidad de que Pepe sea homosexual”; el día martes, “pronto, muy pronto, desvía la confesión hasta que el pobre gordito reconoce que come”; el miércoles invita a una mujer machista a sabiendas de que sus declaraciones la harán objeto de gritos y abucheos por parte del público, siempre femenino, que asiste al estudio, y el jueves, en la emisión 100, presenta “una antología de las mejores confesiones” (pp. 222–223). De esta forma, la mirada evaluativa del narrador da cuenta de las destrezas de la conductora para lograr que sus invitados hagan pública su intimidad y respondan a sus objetivos, ello sin acatar las más mínimas normas de respeto al otro.

Al relatar las circunstancias fortuitas del encuentro entre los dos personajes, el narrador, de manera burlesca, señala cómo Pilar se comporta como si hiciese parte de “una escena vital para una película”; evidencia su hipocresía al dar el autógrafo a un gamín, en el afán de que alguien la vea y aparezca en una revista; muestra su impostura al sonreír como si estuviese ante las cámaras y fuera la protagonista de un “divertido comercial de *American Express*” (p. 228) y, en fin, denuncia cómo siempre representa un papel y actúa, en todo el sentido de la palabra, guiada por sus intereses personales, es decir, el triunfo y la fama. La escena con el Sr. Marroquín, que antecede a su petición de que participe en su programa, es bastante significativa en este sentido; dice el narrador:

Es, punto por punto, una escena de la versión cinematográfica de *Blancanieves y los siete enanitos*: ella, que mide dos cabezas más que él, toma la calva gorda y redonda del señor Marroquín entre las manos, y aunque él se pone completamente rojo, le da un beso de profundo agradecimiento. Ha sido nombrado caballero en una esquina de su propia papelería (p. 233).

La burla está presente en esta comparación, en la que se ridiculiza la imagen de uno y otro personajes a través de la diferencia de tamaño, de la descripción exagerada de las acciones y reacciones de una y otro y, como corolario, la presentación del hecho como parodia de un acto de reconocimiento en el que, cual caballero andante por parte de su dama, el señor Marroquín obtiene un beso que para ella es sólo una impostura más, mientras él queda absolutamente anonadado y feliz. Después de este episodio ella lo invita a participar en su programa como invitado especial, donde será, así se lo asegura, “el héroe, el sobreviviente del mundo de la televisión” (p.

233); pero estas palabras no son más que un ardid para que acepte y poder utilizarlo para su verdadero propósito: realizar un programa que ella sabe le censurarían, pero que será el medio para vengarse del dueño del canal, quien la acosa sexualmente so pena de cancelar su contrato.

En su rol de conductora, Pilar sigue un guión elaborado con anterioridad por los libretistas, en el que se consignan aspectos de la vida del invitado, con los cuales ella, como sacerdote, dirige la conversación en aras a lograr la confesión y exposición pública de aspectos sórdidos de la intimidad del otro, quien debe responder como penitente a sus requerimientos. El episodio en el que el narrador en estilo directo, presenta el diálogo de Pilar Navarro con el señor Marroquín, constituye el *climax* del cuento, por demás, patético, dado lo cercano a la realidad que resulta; dice:

¿Cómo es tu historia? ¿No quieres hablar? ¿No es cierto que te atracaron en un callejón? ¿Por qué no hablas? ¿No es cierto que aparecías en programas de televisión y le jurabas a tu mamá que el mundo no era tan feo como todos los demás creían? ¿Estás nervioso? ¿Por qué no me miras? ¿No es cierto que ese día, el día cuando te atracaron, venías de un horrendo prostíbulo del centro de la ciudad? ¿Estás bien? ¿No es cierto que has mantenido relaciones sexuales con mujeres que habrían podido ser hombres en estrechas calles sin salida?

El señor Marroquín no responde y no va a responder. Está muerto (p. 244).

Como puede observarse en este fragmento, la estrategia consiste en avasallar al invitado con una pregunta tras otra, en las que se afirman como ciertas situaciones de su pasado que aparecen como fruto de una exhaustiva investigación por parte de la conductora y, entre una y otra incitar a una respuesta que confirme y otorgue carácter de verdad a lo enunciado, y sobre todo que aquel reconozca públicamente, para mayor éxito del programa, sus errores, sus culpas, sus defectos o cualquier comportamiento que pueda ser considerado inadecuado. El resultado en esta ocasión es trágico y se produce, como dice el narrador, “una escena de horror” en la que muere, ante las cámaras, el señor Marroquín.

Pero este afán del personaje por construirse a sí mismo en función del rol de conductora, no incide únicamente en su imagen pública sino que afecta también su vida íntima; como ejemplo de ello, el narrador informa al lector acerca de los deseos de Pilar de encontrar el amor verdadero y, por ello, “se está guardando para un príncipe azul”, a quien en su fuero interno desea brindarle el tesoro de su virginidad, verdad nunca revelada a nadie dado que “ella, por un horrible temor al ridículo, y la verdad es que no hay nada tan ridículo como una presentadora de televisión virgen, les ha dicho a todos, a las revistas, a sus compañeros de trabajo y a su familia, que tiene un novio piloto” (p. 226). Pero ante el peligro inminente de la cancelación del programa accede a los deseos del productor, quien además de estar casado no responde a su idea de hombre perfecto; ella decide acompañarlo en un

viaje de placer tras obtener la garantía de una hora más de emisión de su *show*.

Los intereses económicos y el deseo de fama y reconocimiento público pueden más que sus ideales y su búsqueda del amor; en aras de ello sacrifica a la verdadera mujer que se ocultaba tras el papel de conductora. De manera semejante a lo sucedido al señor Marroquín, ella también muere, pero su deceso es simbólico puesto que supone la asunción de su rol público; ahora es, de manera total, tanto al nivel del ser como del parecer, una diva de la televisión.

A más del drama humano que encierra esta situación, denuncia también cómo la planeación de un programa de este tipo no responde a proyecto cultural alguno, sino a deseos personales y a intereses económicos y de poder que tras bambalinas se manejan en los medios de comunicación.

A través de todas estas situaciones, se señalan los rasgos del sujeto cultural conductora de un *talk show*, esto es: belleza y elegancia, en lo físico, e hipocresía, impostura y carácter interesado e inclemente, en su ejercicio profesional.

Sumado a las características de personalidad y desempeño social hasta ahora enunciadas, la conductora de un *talk show* debe realizar ciertas funciones comunicativas determinadas por el género mismo; en el cuento, el narrador como estrategia narracional y discursiva emula tales funciones.

Como se dice al inicio de este trabajo, la imitación estilística se hace extensiva a los procesos de enunciación y a las estrategias narrativas. Uno y otro tienen como principal artífice al narrador, quien, para el caso del cuento, emula el rol de conductor al modalizar su discurso, pero, simultáneamente, funge como espectador del programa al establecer su acto de enunciación.

Para este efecto el narrador hace uso de diversas estrategias enunciativas y narracionales, algunas de las cuales ya se han explicitado en páginas anteriores, al exponer la modalización discursiva efectuada en los procesos de construcción de la diégesis y en la presentación y caracterización de los actores de este relato: el señor Marroquín y Pilar Navarro. Con todo ello, el narrador, en el discurso, consigue imitar estilísticamente y hacerse semejante a la conductora del programa.

Resta anotar, sin embargo, cómo esta intención trasciende hacia la enunciación misma, al tratar de hacer de su acto enunciativo una emisión en vivo y en directo para el lector. Para el televidente común es este precisamente uno de los principales atractivos de los *talk show*, ya que la conversación entre la conductora y cada uno de los invitados se desarrolla, aparentemente, sin planeación alguna y de manera espontánea ante las cámaras, mientras los espectadores tienen la posibilidad de participar vía telefónica desde sus casas.

El narrador en tanto conductor de un *talk show*, se propone crear como efecto discursivo la sensación de un desarrollo simultáneo de las acciones

por parte de los personajes, efectuadas en un pasado, y su acto de enunciación, en el presente. Para ello se sirve de estrategias discursivas, tales como alternar el pretérito con el presente –cuando informa que “el señor Marroquín nunca se casó” y, a renglón seguido que “todo el día tiene prendido el televisor” (p. 220)–; también se sitúa cronológicamente en el tiempo de los sucesos con acotaciones como “hoy en día”, “hoy es jueves”, entre otras. Además, de manera reiterada desde la primera oración del cuento –“Y ahora, para terminar, la historia de un niño de la televisión” (p. 219)– hasta su cierre –“Eso es. Así termina” (p. 246)–, incluye en su locución marcas propias de un discurso a viva voz, con las cuales desea convocar a quien escucha, a ese narratario anónimo que invoca el cuento como correlato del narrador, para que participe activamente de la historia narrada. De otro lado, la conjunción copulativa con la que el narrador inicia su enunciación tiene, entre otros, dos efectos en el lector, primero, crea una suerte de encadenamiento entre este cuento y otros que le preceden en el tiempo y, segundo, quizá lleve al lector a considerar la tradición popular y pensar entonces que se cerrará la sesión de relatos con el mejor de ellos.

En el nivel de la narración, el narrador se incluye en la ficción como testigo directo<sup>16</sup> de los hechos, como bien lo demuestra el siguiente fragmento: “una voz profunda como de Darth Vader nos dice que ahora, ya, en vivo y en directo, comienza el mejor programa de la televisión” (p. 221). La primera persona del plural es indicativa de su participación como espectador de *Semejante a la vida*; pero es preciso anotar que es un espectador fuera de lo común, pues posee un saber acerca de todos los personajes y de las circunstancias que rodean los hechos, imposible de obtener desde las tribunas del público<sup>17</sup>. De todas formas, su estatuto de espectador otorga al relato mayor veracidad, tanto para sus narratarios como a los ojos de los lectores.

Esta situación del narrador como espectador–testigo de los hechos, le permite ejercer de un modo particular su rol de evaluador, propio, tal como lo anota Serrano, de este estatuto narracional. Como sujeto axiológico da cuenta de los hechos “desde la perspectiva de determinados sistemas de valores de los cuales es portador y

<sup>16</sup> Atendiendo a la clasificación propuesta por Serrano, el narrador puede clasificarse, acorde con su participación en la historia, como paradiegético, es decir, es un narrador–actor «testigo» u «observador» de la historia «protagonizada» por otros (1996, p. 44).

<sup>17</sup> Valga anotar que en este cuento el narrador no ofrece indicio alguno acerca de la procedencia de esa competencia cognitiva de la que hace gala en el acto de narrar.

portavoz” (1996, p. 22) y asume una posición crítica frente a la historia narrada y sus actores, la cual se ha explicitado en apartados anteriores al exponer, por ejemplo, su percepción negativa frente a la conductora del programa.

A ello debe agregarse, cómo, a manera de cierre y cual moraleja, concluye el relato pronunciándose evaluativamente acerca de lo sucedido; dice: “Eso es. Así termina. Pilar no ha puesto las reglas y no tiene por qué sentirse deprimida. Pero, por lo que ha venido y por lo que vendrá, les pide a todos que la dejen sola. Así sea por un momento” (p. 246). Cabe preguntarse, ¿quién determina las reglas? ¿Quién es ese ente o persona que estipula cómo realizar un programa? ¿Cómo y dónde se consignan los parámetros de comportamiento para con los invitados y televidentes de este tipo de programas? El cuento no ofrece una respuesta precisa, sólo plantea la existencia de una instancia superior, llámese intereses económicos y de poder, a través de los cuales, y en ello sí es enfático el autor, se está gestando paulatinamente la muerte real o simbólica del ser social, tal como hasta ahora se ha conceptualizado. Esta es la conclusión general a la que conduce el análisis del texto ☐

## Bibliografía

Arnau Díez, Roberto (2000) “La televisión en su función normativa / el *reality show*”. En: *Revista Latina de comunicación social* N° 26, febrero, pp. 1–9.

Bauman, Zygmunt (2004) “Cuando la televisión ingresa al dormitorio. Lo privado invade lo público”. En: [www.elarca.com.ar/ARCA55/pdf%2055/22publicoprivado.pdf](http://www.elarca.com.ar/ARCA55/pdf%2055/22publicoprivado.pdf) (marzo 2005).

\_\_\_\_\_ (2004) *La sociedad sitiada*. Buenos Aires, Fondo de cultura económica.

Courtes, Joseph (1997) *Análisis semiótico del discurso*. Madrid, Gredos.

Del Prado Biezma, Javier (1999) *Análisis e interpretación de la novela. Cinco modos de leer un texto narrativo*. Madrid, Síntesis.

Eco, Umberto (1986) *La estrategia de la ilusión*. Barcelona, Lumen.

Genette, Gerard (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.

Greimas, A. J. “De la nostalgia: estudio de semántica léxica”. Traducción de Eduardo Serrano O. En: <http://www.geocities.com/semiotico/>

Imbert, Gerard (2003) *El zoo visual. De la televisión espectacular a la televisión especular*. Barcelona, Gedisa.

Moliner, María (1986) *Diccionario de uso del Español*. Madrid, Gredos.

Serrano O., Eduardo <http://www.geocities.com/semiotico/> (Febrero 2005)

\_\_\_\_\_ (1996) *La narración literaria. Teoría y análisis*. Cali, Gobernación del Valle del Cauca.

Silva Romero, Ricardo (2002) "Semejante a la vida". En: *Cuentos Caníbales. Antología de nuevos narradores colombianos*. Bogotá, Alfaguara.

Sierra García, Jaime (1990) *El Refrán antioqueño en los clásicos*. Medellín, Departamento de Antioquia.

\_\_\_\_\_ (1994) *El Refrán antioqueño*. Medellín, Universidad de Antioquia.

Todorov, T. (1988) "Las Categorías del relato literario". En: *Análisis Estructural del relato*. México, Premia.

Vilches, Lorenzo (1995) "Introducción: la televerdad. Nuevas estrategias de mediación". En: *Telos* N° 43, <http://www.campusred.net/html/telos/larevista/larevistatelos.htm>