

Twin Peaks: Aproximación semiótica a la enunciación y recepción de una serie televisiva

Torres Vitolas, Miguel Angel

1. Aproximación semiótica de la enunciación y recepción

Este trabajo no pretende abordar la serie *Twin Peaks* desde una perspectiva estética, por lo que los valores artísticos de la serie no serán sujeto de discusión. La serie nos interesa en tanto que objeto semiótico -objeto de sentido- y trataremos de ver a partir de este caso la posibilidad de poner en relación un análisis de las estrategias enunciativas, marco enunciativo en el que aparece la serie en tanto que objeto semiótico, y un análisis de la instancia de la recepción, momento en que más allá de las estrategias con las que se ha previsto a un espectador ideal existen espectadores reales que leen el texto de una manera determinada. Como se verá, entonces, pretendemos tender un lazo entre la semiótica y las llamadas teorías de la recepción. Considerados paradigmas teóricos distintos o hasta antagónicos, ello se debe a que en la mayoría de trabajos que ha planteado dicha oposición es evidente un mutuo desconocimiento de los principales postulados y la metodología de una y otra teoría. El mutuo desconocimiento y no pocos prejuicios sobre uno y otro paradigma llevan a un conflicto ahí donde, en lugar de ello, ambas teorías podrían muy bien nutrirse una de otra.

Pretendo entonces poner en relación una descripción de las estrategias enunciativas de la serie y un análisis de las estrategias de recepción de cara a dichas estrategias.

2. Twin Peaks: una enunciación problemática

La serie *Twin Peaks* fue difundida en dos temporadas entre 1990 y 1991. Creada y producida por David Lynch y Mark Frost, la serie daría lugar en 1992 a la película *Twin Peaks: Fire walk with me*. Ha sido muchas veces señalada como una serie capital en la renovación temática y cualitativa de la televisión. Como ya hemos dicho, no discutiremos sus cualidades estéticas. Nos parece más interesante, en cambio, examinar su accidentada difusión, el increíble éxito que tuvo su primera temporada (de sólo siete episodios) y las furias que desató rápidamente su segunda temporada (de 22 episodios). Del mismo modo, y bajo otro régimen enunciativo, trataremos de comentar el caso de la película, precuela de la serie, *Twin Peaks: Fire walk with me*. Por no adelantar sino algo de lo particular del caso, recordemos que cuando la serie empezó a ser emitida en los Estados Unidos un artículo de *Time* la consideró “la serie de televisión que ha cambiado la televisión de hoy para siempre. [...]” y “Algo jamás visto sobre la tierra”^[1]. Solo dos años después, la película escrita y dirigida por Lynch como precuela recibiría el siguiente comentario del *New York Chronicle*: “No se trata de la peor película jamás hecha. Sólo lo parece.”

Si nos ubicamos en el marco de la enunciación, encontramos que el piloto de *Twin Peaks* apareció precedido de una extensa campaña publicitaria que giraba en torno de la pregunta: “¿Quién mató a Laura Palmer?”. Los spots publicitarios de la cadena ABC giraron todos, así, a partir de secuencias distintas del piloto, en torno del misterio del asesinato de Laura Palmer. La cadena de televisión, en tanto que instancia enunciativa, señalaba así una orientación de cómo debía ser leída la serie antes de la emisión del primer episodio. El espectador sabía entonces ya que tendría delante suyo un serie

bajo la forma de un policial y bajo la lógica textual del ‘*whodunit*’. El paratexto propuesto por la cadena, es decir la campaña publicitaria y la promoción anterior a la difusión del piloto, describía así un programa narrativo bastante completo: el asesinato de Laura Palmer y la tarea de resolver quién lo cometió. Lo oculto entonces son las circunstancias del crimen y, mucho más importante, la identidad actorial del actante asesino. Bajo dicho marco y bajo dicha expectativa creada, el piloto de la serie cumple efectivamente con lo que el paratexto anunciaba y sitúa al enunciatario frente a una narrativa básicamente policial. El misterio del asesinato de Laura Palmer es así el tema central y el eje que sostiene narrativamente el piloto. Los microclimax al interior de dicho episodio, que pueden ser fácilmente observados a partir del empleo de estructuras tensivas en aumento previas a las pausas publicitarias, son así mayoritariamente dedicados a este relato central. Así, de las siete pausas publicitarias, señaladas por el fundido a negro, seis proporcionan información relacionada al relato central; del mismo modo, el *cliffhanger* de este episodio está ligado al relato policial central.

El piloto de *Twin Peaks* cumple así con lo que el paratexto dejaba prever que sería la serie. Pero dicho episodio introduce también otras particularidades: la serie asume desde el primer episodio la forma narrativa y semántica de un *soap opera*, es decir la forma de múltiples intrigas de amor y de negocios que se entrecruzan y que no son resueltas en el curso del episodio, sino que señalan una orientación hacia la continuación y una resolución posterior.

Los siguientes episodios de la primera temporada de *Twin Peaks* no irán sin embargo igualmente de la mano con la estrategia paratextual de la cadena ABC, ni con el formato de género por el que el texto podía ser abordado a partir del piloto. Los cambios mayores son introducidos en el episodio 3[2], escrito por Frost y Lynch y dirigido por David Lynch. La idea de un policial donde el investigador opera de un modo lógico deductivo, es rota en este episodio donde el agente Dale Cooper lanza piedras contra una botella de vidrio para tratar de determinar, según se rompa o no la botella, el grado de incriminación de uno y otro personaje. El mismo episodio termina con un sueño, absolutamente extraño y aparentemente sin ninguna relación con el crimen, que enseguida Cooper asumirá como código a resolver para dilucidar el crimen.

Este mismo episodio introduce un curioso contrapunto al interior de la serie: encontramos a diversos personajes de la serie que ven una telenovela titulada “Invitación al amor” (*Invitation to love*) que desarrollará desde entonces constantes paralelos con los eventos diegéticos al interior de la serie, alimentando así una lectura metatextual muy particular.

Invitación a una lectura metatextual, parodia del formato mismo, investigación irracional, *Twin Peaks* fue así abandonando en el curso de los episodios de su primera temporada la forma del policial que parecía sugerir como primordial el piloto y que seguía anunciando como forma básica de lectura el paratexto. La discordancia entre lo que la cadena anunciaba como la serie y lo que la serie era llega sin duda a su punto más álgido en el episodio final de dicha temporada (episodio 7). En la lógica de las series de televisión, el episodio de final de temporada –el *season finale*– es siempre anunciado como aquel de la resolución-clímax de las intrigas desarrolladas anteriormente. En ese sentido, la cadena ABC y mucha prensa dejaron entrever que el asesino de Laura Palmer sería revelado en dicho episodio. El episodio en cuestión no sólo no cumplió con dicha resolución narrativa, sino que no culminó ninguno de los relatos que había desarrollado con anterioridad. De un modo muy particular, el episodio final de la primera temporada de *Twin Peaks* asume la forma de una acumulación sorprendente de *cliffhangers*, que se permite incluso el juego intertextual final de presentar al personaje central de la serie abatido a disparos por un desconocido, sin saber si ha muerto, ni quién le disparó, como en el conocido final de temporada de *Dallas*.

La segunda temporada de *Twin Peaks* presentará, para nuestros intereses, algunas peculiaridades aún más importantes.

Antes de pasar a ello, detengámonos un momento en dos nociones que han sido mencionadas rápidamente sin ser aún presentadas: la idea de la promesa del género y de la descripción narrativa de una ficción televisiva.

2.1. Promesas de género

La noción de promesa de género ha sido introducida por François Jost y se apoya en postulados de John Searle (1969), así como, por lo que concierne a la noción de género, en Kate Hamburger (1986[1957]). Indica que las diferencias de género no se realizan a partir de particularidades textuales que señalarían el carácter ficcional, realista o lúdico del programa en cuestión, sino que dicha distinción pasa antes por el discurso que la cadena de televisión sostiene sobre el programa en cuestión, por el paratexto que establece con anterioridad a qué género pertenece el texto. Jost sugiere entender dicho paratexto como una *promesa* en el sentido en que finalmente se trata de un anuncio del canal que puede bien cumplirse o no; el término promesa permite también señalar la relación asimétrica a nivel enunciativo entre enunciador y enunciatario en el contexto de la televisión. Los *reality shows* son anunciados así bajo un régimen de veridicción, la presentación de hechos reales, lo que sabemos no es el caso. El espectador se encuentra sin embargo frente a un texto que ha recibido una categorización genérica y frente a un compromiso por parte de la cadena de lo que será dicho texto. Si dicha promesa puede ser así vista como una promesa de género, ella puede ser vista también como una promesa de coherencia genérica. Examinaremos el caso de *Twin Peaks* a la luz de dicha noción, en vista de los cambios notables que introduce la segunda temporada de la serie.

El análisis narrativo en semiótica canónica, greimasiana se encuentra en el caso de la ficción televisiva frente a ciertas dificultades. La lógica del análisis narrativo que insiste en partir del final de la historia y a partir de ello remontar hacia el comienzo con la finalidad de presentar una descripción lógica fundada en las resoluciones finales y en las sanciones a que llega el texto, se encuentra en el caso de las ficciones televisivas como las telenovelas y las series de forma novelesca –como *Twin Peaks*, *The Sopranos*–, frente a textos que por naturaleza no buscan la resolución narrativa, sino el aplazamiento de dicha resolución, la continuidad, los finales siempre provisionales, bajo la lógica del ‘continuará’. Frente a sus útiles de análisis narrativo, el análisis semiótico se encuentra así ante la dificultad de describir programas narrativos o esquemas narrativos propiamente dichos, y proponer en lugar de ello orientaciones narrativas y semánticas. Dicha limitación, sin embargo, no invalida la utilidad del análisis semiótico en el caso de estos textos y puede más bien convertirse en una ventaja, en el sentido en que podrá describirse la fórmula de dichas ficciones y la orientación de la coherencia narrativa y semántica en el curso de la temporada y los virajes que se presenten en el camino.

2.2. Evoluciones narrativas y semánticas de las dos temporadas

La segunda temporada de *Twin Peaks* comenzó con un episodio largo –a la manera del piloto que inició la primera– y enseguida la serie comenzó a ser emitida los sábados a las 9 pm. como parte de una estrategia comercial de ABC que buscaba aumentar sus índices de audiencia los sábados por la noche.

Los primeros minutos de dicho episodio introducen un cambio mayor en la serie, a nivel de su coherencia semántica y del espacio diégetico establecido hasta entonces: ellos introducen la

posibilidad de lo fantástico. Entonces, mientras que el paratexto no dejaba entrever nada al respecto y señalaba más bien una continuación de la coherencia semántica de la temporada precedente, este episodio, en forma de un nuevo piloto, señala una orientación hacia lo fantástico: la aparición del Gigante a Cooper. Este mismo episodio aplaza las resoluciones narrativas de los *cliffhangers* anteriores y señala que la lógica del ‘continuará’ persiste. El episodio puede ser visto como una relectura del conjunto y el planteamiento de una nueva orientación para la serie. Contra lo que la cadena anunció, dicho episodio culmina sin revelar qué habitante del pueblo asesinó a Laura Palmer y presenta más bien la imagen de Bob asesinandola. Bob no era hasta entonces sino un personaje casi paranormal que carecía de una definición precisa.

La segunda temporada inicia también una nueva organización narrativa para la serie: no se trata ya de un arco narrativo y otros que se continúan casi al infinito, sin resolverse, como en la primera temporada, sino de arcos narrativos más cortos, de cuatro episodios cada uno, aproximadamente, que se van eslabonando y llegan a una conclusión (el rapto de Audrey Horne, la locura temporal de Ben Horne, etcétera).

Debido a que en su nuevo horario de los sábados *Twin Peaks* fue obteniendo resultados cada vez más bajos en los índices de audiencia y la crítica de los diarios era cada vez mayor por el aplazamiento de la resolución del misterio principal, la cadena ABC presionó a los productores (Lynch y Frost) y el misterio fue develado para la época de los *sweeps*^[3] de noviembre, en el episodio 15 (dirigido por Lynch). El sustento narrativo de la serie se perdió así con dicha resolución y a partir de entonces la serie entró aún más en el campo de lo paranormal. Lo que nos interesaría señalar es que aun antes de dicha resolución narrativa, la segunda temporada había ya tomado de un modo distinto la evolución de sus personajes: si durante la primera temporada estos iban ‘resituándose’ en la organización semántica provisoria, de manera que quien en un momento parecía ‘inocente’ se revelaba luego un ‘conspirador’, durante la segunda temporada dichas evoluciones no se producen más. Esta temporada trabaja basándose en la organización semántica que ya tenía, sin que dichos personajes varíen, y los personajes que se añaden a la serie lo hacen bajo la forma de arquetipos: son buenos y serán buenos o son malvados desde el comienzo y seguirán siéndolo hasta el final.

Luego de resuelto el misterio que la cadena asumía, la serie tuvo, por razones económicas, una difusión aún más errática^[4].

3. Estrategias de recepción de la serie en relación a la enunciación

Frente a esta enunciación tan particular y problemática, y a este posicionamiento diferente del espectador, podría describirse dentro de este marco enunciativo al menos dos formas de obtener la adhesión del espectador, una a partir de la lógica del *whodunit*, otra a partir de un *McGuffin*. La lógica manipuladora de la cadena en principio opera con el objetivo de obtener la fidelización del espectador a la serie como programa, mientras que la del enunciador busca manipular al espectador para hacerlo entrar en el espacio de su diégesis. Aunque responden así a objetivos distintos, hemos podido ya ver que dichas estrategias no dejan de entrecruzarse, posicionando así al espectador, en tanto estrategia de lectura prevista para el texto, de manera distinta.

A ese respecto, poseemos una información muy importante con respecto a la recepción efectiva de la serie. *Twin Peaks* apareció en un momento en que el desarrollo de la Internet empezaba la marcha acelerada que hoy ya conocemos. Uno de los primeros grupos de discusión y de los más activos – alt.tv.twinpeaks – apareció así en la época de la difusión original de la serie y gracias al trabajo activo de las páginas web de fans es posible aún hoy recuperar las discusiones de la época misma de

su emisión. La utilización de dicho corpus para el estudio de la recepción impone sin duda al menos dos limitaciones: de un lado ocurre en un momento en que el acceso a Internet no era aún tan extendido como lo es hoy en día y, de otro lado, esta limitación supone a su vez que los participantes en dichos foros hayan sido personas con conocimientos de informática relativamente importantes.

En lo que se refiere a la recepción, los testimonios señalan que la *adhesión* por la que se identifican estas personas no corresponde exactamente a una respuesta simétricamente correspondiente a las estrategias enunciativas descritas, sino, más bien, a una toma de posición frente a dichas estrategias de fidelización. Las discusiones en los foros señalan cómo para estas personas la lectura de *Twin Peaks* a partir de la forma de un *whodunit* era una lectura errada –criticando de esa forma, abiertamente a menudo, la posición general de los críticos de la prensa escrita en los Estados Unidos–. Los participantes en estos espacios reivindican la lectura de *Twin Peaks* bajo la forma de un continuo aplazamiento de la resolución del relato principal, la extensión y proliferación de los misterios y de los detalles a resolver[5].

La recepción en el caso de estas personas opera así por la identificación de la estrategia enunciativa de la cadena, por un distanciamiento de dicha imagen y por un posicionamiento particular con respecto a la otra estrategia enunciativa, posicionamiento que pasa además por la proposición de una lectura de forma autorial, bajo la identificación de David Lynch como único autor y fuente de la diégesis propuesta[6]. La negación de la imagen del espectador tal y como él es pensado por la cadena, pasa también por la suposición de que existen “otros” que sí están leyendo la serie como la cadena pretende que esta sea leída. Para estos fans, así, parte de la culpa del fin de la serie se debe a estas personas, que cayeron en la estrategia tramposa y errada de la cadena de presentar *Twin Peaks* como un policial, lo que terminó por agotar la serie una vez resuelto el relato policial central.

Es pertinente terminar con algunos comentarios sobre la película *Twin Peaks: Fire walk with me*. Dirigida y escrita por David Lynch (y Robert Engels) apareció en 1992 y fue un completo fracaso económico en su momento, así como objeto de una crítica muy negativa. Nuestro seguimiento de las actividades de discusión en los foros de internet y por la discusión con algunos de los participantes en dichos espacios nos ha permitido ver que muchos señalan también un primer momento de confusión y desilusión con la película. La valoración positiva es resultado de una relectura posterior. En ese sentido, y sea dicho ahora sí como comentario final, es bueno señalar que la película de Lynch apuesta por una estrategia bastante riesgosa: de un lado, la película presenta innumerables referencias intertextuales con la serie que van hasta los últimos minutos del último episodio de la serie –lo que supone un espectador que conoce muy bien dicho lazos intertextuales–, de otro lado, la cinta propone un marcado distanciamiento con la serie: muchos de los personajes principales no aparecen o aparecen por segundos, el humor de la serie está totalmente ausente en la película, la paleta cromática –pese a que el director de fotografía, Ron García, es el mismo que el de la serie– es muy distinta, y la música de Badalamenti de la serie apenas si se reaparece en la cinta. Lo que prima es la historia del incesto y el relato paranormal que solo se presentó hacia el final de la serie. En ese sentido, ver la película sin conocer la serie es una experiencia semiótica y espectral muy curiosa –en Perú fue el caso–. Más aún, el estatuto de “autor” asignado a David Lynch, hace que, como cuando uno ve ciertas películas de Godard, muchos no quieran –¿no queremos?– admitir que no han entendido nada.

BIBLIOGRAFIA

I. *Twin Peaks* y David Lynch

- Astic, Guy. *Twin Peaks. Les laboratoires de David Lynch*. Rouge Profond, 2005.
- Chion, Michel. *David Lynch*. Paris: Cahiers du cinéma, 1992
- Dolan, Marc. « The Peaks and valleys of serial creativity: what happened to/on Twin Peaks? ». En: Lavery, David (ed). *Full of secrets. Critical approaches to Twin Peaks*. Detroit: Wayne State University Press, 1995, p30-50.
- Jenkins, Henry. “Do you enjoy making the rest of us feel stupid?: alt.tv.twinpeaks, the trickster author, and viewer mastery”. En: Lavery, David (ed). *Full of secrets. Critical approaches to Twin Peaks*. Detroit: Wayne State University Press, 1995. p51-69.
- Lavery, David (éditeur). *Full of secrets. Critical approaches to Twin Peaks*. Detroit: Wayne State University Press, 1995
- Nochimson, Martha. *The passion of David Lynch*. Austin: University of Texas Press, 1997.
- Payan, Miguel. *David Lynch*. Madrid: Editions JC., 1991.
- Petit, Christophe. « Twin Peaks? ». En: *CinémAction TV* . Nro 8. Les séries télévisées américaines. CinémAction-Corlet, 1994, p179-183.
- Rodley, Chris. *David Lynch. Entretiens avec Chris Rodley*. Trad. Serge Grunberg. Paris: Cahiers du cinéma, 1998.

II. Semiótica y Análisis del discurso

- Courtés, Joseph. *Analyse sémiotique du discours*. Paris: Hachette, 1991.
- Courtés, Joseph. *La sémiotique du langage*. Paris: Nathan, 2003.
- De Certeau, Michel. *L'invention du quotidien. 1. arts de faire*. Paris: Gallimard, 1990.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Barcelone: Lumen, 1984.
- Eco, Umberto. *Tratado de semiótica general*. 5^{ta} edición. Barcelona: Lumen, 2000.
- Floch, Jean Marie. *Sémiotique, marketing et communication*. Paris: Presses Universitaires de France, 1990.
- Fontanille, Jacques. *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*. Paris: Hachette, 1989.
- Fontanille, Jacques. *Sémiotique du visible*. Paris: Presses universitaires de France, 1995.
- Fontanille, Jacques. *Sémiotique du discours*. Limoges: Presses universitaires de Limoges, 1998.
- Fontanille, Jacques et Claude Zilberberg. *Tension et signification*. Hayen: Mardaga, 1998.
- Genette, Gérard. *Seuils*. Paris: Editions du Seuil, 1987.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Editions du Seuil, 1972.
- Greimas, Algirdas et Courtés, Joseph. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris : Hachette, 1979.
- Greimas, Algirdas et Courtés, Joseph. *Sémiotique II. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Compléments, débats, propositions*. Paris: Hachette, 1986.
- Hamburguer, Kate. *Logique des genres littéraire (1957)*. Paris, Seui, 1986.
- Metz, Christian. *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris: Meridiens Klincksieck, 1991.
- Metz, Christian. *Essais sur la signification au cinéma. Tomes I et II*. Paris: Kliencksieck, 2003.
- Odin, Roger. *De la fiction*. Bruxelles: De Boeck Université, 2000.
- Schaeffer. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*. Paris : Seuil, 1989.

- Zilberberg, Claude. “Alors! Raconte! Notes relatives au faire informatif”. En: Documents de recherche du groupe de recherches sémio-linguistiques.N°30, Paris, 1981. p5-45.
- Zilberberg, Claude. “Notes relatives au faire persuasive”. En: Bulletin. N° 15, Paris,1980. p11-25.

III. Recepción

- Allard, Laurence. “Cinéphiles, à vos claviers! Réception, public et cinéma”. En: Odin, Roger et Esquenazi, Jean-Pierre (dir). Cinéma et réception. Réseaux. Volume 18, N° 99, 2000. p131-168.
- Ang, Ien. “Understanding television audiencehood”. En: Newcomb, Horace (ed). Television. The critical view. 5th ed. New York: Oxford University Press, 1994. p 367-386. [extracto de Ang, Ien. *Desperately seeking the audience*. Routledge, 1991.]
- Ang, Ien. Living room wars. Rethinking media audiences for a postmodern world.Londres: Routledge, 1996.
- Ang, Ien. Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination. Londres: Methuen, 1985.
- Bertrand, Gisèle, Dereze, Gérard et Mercier, Pierre-Alain. “De quelques temporalités de la réception télévisuelle”. En: Recherches en Communication. Le temps médiatique. Louvain, N° 3, 1995, p137-171.
- Beylot, Pierre. “Modèles pragmatiques de réception des séries policières”. En: Beylot, Pierre et Sellier, Geneviève (ed). Les séries policières. Paris: L’Harmattan, 2004. p361-379.
- Condit, Celeste Michelle. “The rhetorical limits of polysemy”. En: Newcomb, Horace (ed). Television. The critical view.5th edición. New York: Oxford University Press, 1994. p426-447.
- Dayan, Daniel. « Le double corps du spectateur ». En: Proulx, Serge (dir). Accusé de réception. Le téléspectateur construit par les sciences sociales. Paris: L’Harmattan, 1998. p175-189.
- Eco, Umberto. « Notes sur la sémiotique de la réception ». Trad. Eric Landowski. En: Actes sémiotiques – Documents. CNRS, IX, 81, 1987. p5-27.
- Esquenazi, Jean-Pierre. “Le téléspectateur institutionnel”. En: Esquenazi, Jean-Pierre (dir). La télévision et ses téléspectateurs.Paris : L’Harmattan, 1995. p203-217.
- Esquenazi, Jean-Pierre. “*Friends*, une communauté télévisuelle”. En: Le Guern, Phillipe (dir). Les cultes médiatiques. Culture fans et oeuvres cultes.Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2002. p233-261.
- Esquenazi, Jean-Pierre. Sociologie des publics. Paris: La Découverte, 2003
- Fiske, John. Television culture. Londres: Methuen, 1987.
- Fourquier, Eric et Lioret, Jean-Claude. “Définitions du concept d’audience. Analyse critique et orientations”. En: L’audience et les médias. Paris: Les éditions d’organisation, 1989. p15-38.
- Gripsrud, Jostein. “Fans, viewers and television theory”. En: Le Guern, Phillipe (dir). Les cultes médiatiques. Culture fans et oeuvres cultes. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2002. p113-131.
- Gwenllian-jones, Sara. “Histories, fictions and Xena”: Warrior Princess. En: Brooker, Will et Deborah JERMYN (ed). The Audience studies reader. Londres: Routledge, 2003. p185-191.
- Hall, Stuart. Codage / décodage. (1980) Trad. Michèle Albaret et Marie-Christine Gamberini. *Réseaux* N°68. CNET, 1994.
- Jauss, H. R. Pour une esthétique de la réception. Paris: Gallimard, 1978.

- Jenkins, Henry. Textual poachers. Television fans & participatory culture. New York: Routledge, 1992.
- Jenkins, Henry. « Do you enjoy making the rest of us feel stupid?: alt.tv.twinpeaks, the trickster author, and viewer mastery ». En: Lavery, David (ed). Full of secrets. Critical approaches to Twin Peaks. Detroit : Wayne University Press, 1995. p51-69.
- Jenkins, Henry. “The poachers and stormtroops: cultural convergence in the Digital Age”. En: Le Guern, Phillipe (dir). Les cultes médiatiques. Culture fans et oeuvres cultes. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2002. p.343-378.
- Jenkins, Henry. « Out of the closet and into the universe: Queers and Star Trek ». En: Brooker, Will et Jermyn, Deborah (ed). The Audience studies reader. Londres : Routledge, 2003. p.171-179.
- Jost, François. “Télespectateur modèles et modèles de télespectateurs”. En: Esquenazi, Jean-Pierre (dir). La télévision et ses télespectateurs. Paris : L’Harmattan, 1995. p.49-62.
- Jost, François. “La promesse des genres”. Réseaux. N° 81. CNET. 1997. p1-20
- Jost, François. « Convergences du spectateur ». En: Gaudreault, André et Jost, François (dir) . Sociétés & Représentations. Avril, 2000. p.131-141.
- Jost, François. « Séries policières et stratégies de programmation ». En Beylot, Pierre et Sellier, Geneviève (ed). Les séries policières. Paris: L’Harmattan, 2004. p57-83.
- Le Grignou, Brigitte. “‘ubac’ des études de réception de la télévision”. En: Recherches en Communication. Le temps médiatique. Louvain, N° 3, 1995. p.173-187.
- Le Guern, Philippe. “l n’y a pas d’oeuvres cultes, juste le culte des oeuvres. Une approche constructiviste des cultes médiatiques”. En: Le Guern, Phillipe (dir). Les cultes médiatiques. Culture fans et oeuvres cultes. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2002. p.13-35.
- Le Guern, Philippe. « En être ou pas: le fan club de la série *Le Prisonnier* ». En: Le Guern, Phillipe (dir). Les cultes médiatiques. Culture fans et oeuvres cultes. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2002. p177-215
- Mayne, Judith. Cinema and spectatorship. Londres: Routledge, 1993.
- Morley, David. « La réception des travaux sur la réception. Retour sur le public de *Nationwide* ». Trad. Daniel Dayan. En: Hermes 11-12. A la recherche du public. Réception, télévision, médias. Paris, CNRS Editions, 1992. p31-46.
- Morley, David. The Nationwide Audience: Structure and Decoding. Londres: British Film Institute, 1980.
- Mosco, Vincent et Kaye, Lewis. “Questioning the concept of audience”. En: Hagen, Ingunn et Wasco, Janet (ed) Consuming audiences? Production and reception in media research. New Jersey: Hampton Press Inc, 2000. p31-46.
- Odin, Roger. “La question du public, approche sémio-pragmatique”. En: Odin, Roger et Esquenazi, Jean-Pierre (dir). Cinéma et réception. Réseaux. Volume 18, Nro 99, 2000. p49-72.
- Odin, Roger. “Sémio-pragmatique et intermédialité”. En: Gaudreault, André et Jost, François (dir). Sociétés & Représentations. Avril, 2000. p115-127.
- Proulx, Serge et Maillet, Delphine. “La construction ethnographique des publics de télévision”. En: Proulx, Serge (dir). Accusé de réception. Le télespectateur construit par les sciences sociales. Paris: L’Harmattan, 1998. p121-161.
- Seiter, Ellen. “Making distinctions in TV audiences research case study of a troubling interview”. En: Newcomb, Horace (ed). Television. The critical view. 5^{ta} ed. New York: Oxford University Press, 1994. p387-410.
- Seiter, Ellen. Television and new media audiences. New York : Oxford University Press, 1999.
- Soulez, Guillaume. « Nous sommes le public ». En: *Réseaux*. Volume 22, N° 126, 2004. p114-141.

- Staiger, Janet. *Perverse spectators*. New York: New York University Press, 2000.
- Staiger, Janet. "Writing the history of American Film Reception". En: Stokes, Melvyn et Maltby Richard. *Hollywood spectatorship. Changing perceptions of cinema audiences*. Londres: British film Institute, 2001. p19-32.
- Stokes, Melvyn et Maltby, Richard (dir). *Hollywood spectatorship. Changing perceptions of cinema audiences*. London: British film Institute, 2001.

IV- Televisión y medios

- Benassi, Stéphane. *Séries et feuilletons T.V.. Pour une typologie des fictions télévisuelles*. Belgique, CEFAL, 2000.
- Beylot, Pierre. "Auteur et énonciateur à la télévision, des figures plurielles". En: Gardies, René et Marie Taranger, Claude (sous la direction de). *Télévision : notion d'auteur, notion d'oeuvre*. 2003.
- Bourdieu, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge: Harvard, 1979.
- Budd, Mike et alter. *Consuming environments. Television and commercial culture*. Londres: Rutgers University Press, 1999.
- Chion, Michel. *L'audio-vision*. Paris: Nathan, 1990.
- Corner, John. *Critical ideas in television studies*. New York : Oxford University Press, 1999.
- Esquenazi, Jean-Pierre. *Le pouvoir d'un média : TF1 et son discours*. Paris: L'Harmattan, 1996.
- Esquenazi, Jean-Pierre. "L'inventivité à la chaîne. Formule des séries télévisées". En: Delavaud, Gilles (bajo la dirección de) *Télévision. La part de l'art*. MEI Média et Information. N° 16. L'Harmattan, 2002. p95-109.
- Jost, François. *Introduction à l'analyse de la télévision*. Paris: Ellipses édition, 1999
- Jost, François. *Comprendre la télévision*. Barcelone: Armand Colin, 2005.
- Taranger, Marie-Claude. "L'auteur et l'oeuvre dans le discours sur la télévision". En: Gardies, René et Taranger, Marie Claude (bajo la dirección de) . *Télévision: notion d'oeuvre, notion d'auteur*. Actes du colloque d' Aix-en-Provence. Paris: L'Harmattan, 2003.
- Winkler, Martin. *Les miroirs de la vie. Histoire des séries américaines*. Paris: Le Passage, 2002.

*Esta es la versión escrita de la ponencia presentada en el I Coloquio Internacional de Semiótica realizado en la PUCP en enero 2006, se trata de una versión muy breve de un trabajo más extenso - tesis sustentada en 2005 para el Master 2 Recherche en la Université de Paris 3 Sorbonne Nouvelle el 2005-. Por haber sido pensado para su lectura en un tiempo corto, temo que el texto pasa a veces rápidamente por temas que exigen una mayor discusión y análisis. La bibliografía pretende salvar esa deficiencia señalando trabajos que pueden ilustrar mejor el intento de poner en relación un análisis de la enunciación y de la recepción, lo que puede ser de interés en especial para estudiantes.

[1] Richard Zoglin "A sleeper with a dream". En: *Time Magazine*. 21 de mayo. 1990.

[2] Enumeramos los episodios tomando el piloto como episodio 1.

[3] Periodos en que la compañía de medición de rating en Estados Unidos (AC Nielsen) recolecta información de audiencia y emite sus reportes. En consecuencia, para las cadenas de televisión, los resultados en términos de rating en estas épocas son cruciales para la venta de espacios publicitarios.

[4] El episodio 24 fue el último en ser emitido un sábado por la noche. Luego de cerca de un mes, los episodios del 25 al 28 fueron emitidos los jueves por la noche. Entonces, dados los malos resultados de rating, la difusión fue nuevamente detenida. Los dos últimos episodios fueron emitidos un mes y medio después, el 10 de junio, un lunes en la noche.

[5] Lamentablemente, por razones de espacio, no puedo presentar acá los muchos comentarios de fans que permitirían ilustrar lo que afirmo. En todo caso, aparte de poder consultar dichas fuente en las paginas de fans en internet, recomiendo en particular un artículo de Jenkins que cito en la bibliografía (JENKINS, 1995) y que se centra precisamente en las discusiones en el foro de internet alt.tv.twinpeaks en la época de la difusión de la serie.

[6] La serie es vista mayoritariamente por sus fans como una serie de David Lynch, olvidando generalmente al otro creador y productor de la serie: Mark Frost.