

La voz del espectador

El caso español

María R. Lacalle

Los reality show han consolidado en España variantes del género y estilos específicos en el marco de una matriz europea. Sin certidumbres sobre el futuro de este nuevo modo de hacer televisión, parece claro que su camino es precedido y seguido a un tiempo por espectadores de carne y hueso.

Por qué despertaron los asesinatos de Alcásser (1) un interés tan grande por los sucesos en España?; ¿cuáles son los ingredientes que congregan, semana tras semana, a varios millones de telespectadores ante *Quién sabe donde?*; ¿qué es lo que convierte a un programa televisivo en un *reality show* (RS)? He aquí algunas de las innumerables cuestiones que plantea uno de los géneros más polémicos de la historia de la televisión, cuya presencia se ha ido convirtiendo en bastión del *prime time* de este país en los últimos años.

Después de varias décadas de saqueo del patrimonio cinematográfico, la escasa rentabilidad de muchas series, la multiplicación de la oferta, la consiguiente polarización de la demanda, las nuevas modalidades de recepción (video, *zapping*..), la crisis de los grandes sistemas públicos de radiodifusión, la presión de los publicitarios y el advenimiento de la dictadura del audímetro, han abocado a la televisión a forjarse una identidad más definida; a formalizar sus propios códigos a partir de recursos prestados por otros medios expresivos. Los RS poseen algunas de las características más sobresalientes de la *neotelevisión* (2) y señalan definitivamente el paso del *producto* (programa) al *servicio* (espacio), que manifiesta la "voluntad intervencionista de la televisión contemporánea" (Lochard-Soulages 1995:9),

A pesar del celo apocalíptico de quienes preconizan desde hace algún tiempo el fin de los RS, las incendiarias polémicas que siguen suscitando y el innegable atractivo que ejercen entre la audiencia constituyen respuestas antitéticas, pero coherentes, a un estilo de hacer televisión que se cuele por los intersticios del fracaso de las instituciones normalizadoras tradicionales (escuela, familia, etc.) (3) y se propone como una zona de tránsito y de mediación entre el individuo desorientado y el abismo que lo separa del sistema social en crisis (4). Más allá del proyecto específico de cada programa (buscar, desaparecidos, reconciliar parejas...), los RS le ofrecen al individuo el sentido de pertenecer a una comunidad: familiares de desaparecidos, personas con problemas sentimentales... En definitiva, *solidaridad* con esa gran familia integrada por el público de la televisión-espejo en la que se refleja (5).

Aunque los RS no constituyan en nuestro país un fenómeno sustancialmente diferente al de los otros lugares en los que florecen en la segunda mitad de los ochenta, en España se consolida una variante del género; un estilo, cuyos prototipos podrían ser aquí los incombustibles *Quién sabe dónde* y *Lo que necesitas es amor*. Ambos programas ponen de manifiesto la *sensibilidad* de la televisión a la hora de medir la temperatura del ambiente social y determinar la peculiar relación que establece con un público cuyas expectativas pretende representar y canalizar (6).

1. ¿DE DÓNDE NOS VIENEN LOS RS?

El término-paraguas RS se aplica a diferentes manifestaciones de un lenguaje (televisivo) que engloba elementos heterogéneos pero bien ensamblados. Por encima de la aparente diversidad de los temas que se tratan y de la variante del 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. Como sostiene uno de los ideólogos de los RS, A. Guglielmi (1994:51-52), la *telerealidad* desarrolla fórmulas lingüísticas que sitúan al destinatario no sólo delante de la pantalla, sino también detrás, colaborando y corroborando la respuesta "al grado de crisis que vive nuestra sociedad". En esta misma línea, Leo Beghin (realizador de *Telefono giallo* y *Chi l'ha visto*, se decanta por una televisión capaz de crear sus propios acontecimientos mediante la *participación del espectador*, pero propone que se cambie la etiqueta televerdad o tele-realidad por la de *televisión interactiva* para definir a los RS (1994:52-53). En todos nuestros RS, el conductor y el estudio constituyen una especie de *zona franca* desde el espacio de la representación (el del *hombre común*, protagonista de la historia narrada) hasta el espacio de la recepción (espacio de la *interactividad*, del espectador), en donde se ensamblan los distintos componentes del programa y se estipulan los acuerdos con sus espectadores.

Como suele ocurrir siempre que se configura un nuevo género, el RS también busca sus fundamentos teóricos en su genealogía, que en este caso postula la confluencia de una supuesta doble matriz, norteamericana y europea (7). En efecto, el afán filológico que parece obsesionar a la crítica en estos últimos años ya ha dotado de fecha de nacimiento y de carné de identidad a los RS. En los Esta-

dos Unidos, Kim Le Masters, director de la unidad de entretenimiento de la CBS, se habría inspirado en el reportaje radiofónico de una niña que llamaba al 911 (el teléfono de la policía americana) para lanzar el pionero *Rescue 911* (Lerouge 1992:9). Tanto los programas que siguieron a *Rescue 911* como los que lo habrían precedido (8) destacan sobre todo el *protagonismo del hombre común*, mientras que la versión europea de los RS pone el acento en la *participación del espectador*. *Aktenzeichen XY.. ungelost* (ZDF, 1967), coproducido y difundido en Austria y la Suiza Alemana, sería el RS más antiguo, pero la aportación más genuinamente europea, la "televisión del sentimiento", se habría inaugurado en Francia con *Psy-Show* (TF 1, 1983) (9).

Aunque sólo se trate de meras referencias o de puras estrategias de autolegitimación, la trayectoria de los RS que esboza la crítica sanciona, en cierto modo, la edad adulta de la televisión, que intenta saldar su cuenta con los otros medios de expresión -a cuya zaga se constituye y se conforma- para proclamar, de ese modo, su independencia. Pero no es ni en la anécdota, ni en las páginas de sucesos de los diarios, ni en los programas de *confesiones* de la radio, ni tampoco en los documentales de la *paleotelevisión* en donde han de buscarse los antecedentes de los RS, sino más bien en el interior de la propia *neotelevisión* en la que se reflejan, como resultado de la transformación y la contaminación entre diferentes géneros (principalmente informativos, concursos, debates y *talk-shows* en el caso español).

Por ejemplo, el doble movimiento de la información a la ficción y viceversa que manifiestan todos nuestros RS (sirvan como muestra *Luz roja* y *El destino en sus manos*, respectivamente) se inaugura propiamente en esa variante del género informativo que los americanos llaman *infoshow* programas de información que tratan sus historias como los programas de ficción o de entretenimiento (*A Current Affair Inside Edition, Hard Copy* (10)). Al parecer, el apetito de los telespectadores por los informativos habría terminado por promocionar los RS mientras que, paralelamente, se ha ido desarrollando un periodismo activo en el que los reporteros ya no se contentan con narrar una historia, sino que intervienen directamente en ella (asistiendo a las víctimas, etc.(11)). En España, recuérdense las numerosas polémicas que ha suscitado en diferentes ocasiones el programa de TVE 1 *Informe semanal* (por ejemplo, un reportaje de 1992 sobre los *Skinheads*), cuya progresiva ampliación de las áreas de "sucesos" y "sociedad" y la incorporación al mismo de recursos estilísticos procedentes de otros formatos, son el resultado de la hiper-genericidad que se ha ido adueñando hasta de los formatos más sólidamente afianzados.

El (mono)modelo que se va imponiendo en los RS españoles presenta las características estructurales del formato europeo (12) y aparece siempre, en cuanto prototipo del género, en las diferentes clasificaciones de los autores que han estudiado los RS (13). Comparando todos los RS que se han ido emitiendo en España con las matrices europeas y americanas de las que proceden (casi todos los RS españoles han importado su formato), se ponen de manifiesto las semejanzas y las diferencias entre nuestros RS y los tipos genéricos originales, algunos de los cuales ni siquiera se han experimentado en España (14). Por otra parte, se puede observar que algunos de los RS más populares en 1993 (autodenominados "informativos de sucesos") han tenido una vida más bien breve en nuestras pequeñas pantallas o bien se han tenido que transformar para poder sobrevivir (15).

En definitiva, del recorrido por nuestros diferentes RS emergen dos versiones muy bien definidas de un único tipo, que reiteran en ambos casos las invariantes estructurales características de este conjunto de programas, pero que se decantan hacia configuraciones genéricas diferentes. *Quién sabe dónde* y *Lo que necesitas es amor* (16) encarnan los rasgos distintivos de todos nuestros RS, que podríamos resumir del siguiente modo:

1) el paso obligado de todos los elementos del programa por el *estudio* permite al conductor hilvanar la estructura espaciotemporal del texto, sobre la que se irán insertando sus distintos componentes;

2) el objetivo manifiesto de ambos programas es el *servicio* y el núcleo temático de las diferentes partes del programa el *mensaje emitido*, mientras que el *diálogo* entre quienes lo demandan y lo facilitan constituye el esqueleto estructural del texto;

3) el espectador es, además de destinatario, destinador del programa (beneficiario del servicio y emisor del mensaje);

Quién sabe dónde como *Lo que necesitas es amor* se afianzan sobre dos de los géneros más específicamente televisivos, el debate y el *talk-show*, pero mientras los informativos constituyen el envoltorio formal de *Quién sabe dónde*, *Lo que necesitas es amor* recupera la plasticidad de los programas de variedades (iluminación, escenografía, banda sonora, etc.). Los informativos le prestan a *Quién sabe dónde* la geometría regular de su estructura, que se va conformando a partir de constantes idas y venidas del espacio de la recepción (espectador) al de la representación (acontecimientos), a

través del espacio de la acción (estudio). Al igual que el estudio del telediario, el de este programa presenta un carácter esencial, desprovisto de elementos accesorios, y espectacular, pues se trata de un espacio funcional a la puesta en escena que no tiene ninguna de las connotaciones del espacio vivido (simulación que la televisión hace de los espacios cotidianos en algunos géneros de entretenimiento y en otros RS).

Frente al carácter aséptico del estudio de *Quién sabe donde*, el "multiespacio" de *Lo que necesitas es amor* (estudio central, estudios auxiliares, caravana o espacio auxiliar, espacios exteriores o espacio de transición) tiene un marcado carácter existencial, que determina el tono intimista del programa. Todos ellos constituyen espacios *especializados* en los diferentes roles del conductor (transmisor, representante del espectador...), destinados a confluir en un único espacio *social* que, como en el espectáculo de variedades, le permite al *multiconductor* unificar las diferentes partes del programa mediante sus propios desplazamientos (17). No obstante, en ambos casos se trata de crear en el espacio central del estudio una "zona de confort" (Tiegel, 1994b;69), desde donde el conductor y el espectador puedan proyectar y sancionar la conjunción de un sujeto (familiares de desaparecidos, hombres y mujeres abandonados por su pareja) con su objeto de valor (la persona buscada o deseada).

De entre los numerosos roles que puede desempeñar este conductor camaleónico, verdadero arquitecto de todos nuestros RS, la *mediación* que realiza entre el *hombre común* (objeto de la representación) y el *hombre teórico* (*espectador modelo o espectador in absentia*), le permite introducir en el espacio del estudio a un *hombre hablante* (el *espectador empírico* (18) o *espectador in presentia*), con quien instaura una *conversación* que constituye la piedra angular de la configuración genérica sobre la que reposa el del programa. Para ello, el RS hace suyos principios en los que, según Goffman (1987:194), se sustentan algunas situaciones comunicativas intermedias entre la comunicación interpersonal y la comunicación diferida (una clase, una subasta, etc.), en las que el destinatario, sin ser un verdadero interlocutor, se caracteriza por una mayor implicación que en la comunicación vicaria y por el derecho a ser escuchado que, al menos en teoría, le otorga este tipo de situación comunicativa. Vamos a utilizar como principios de clasificación de nuestros RS el *turno de palabra* y las relaciones dialógicas que origina, para poder desentrañar la maraña de voces que se entrecruzan y apuntalan el andamiaje que los sustenta.

2. ¿HACIA DÓNDE VAN NUESTROS RS?

En los RS, el contenido del texto no puede llegar a constituirse en un factor diferenciador de este género en relación con los otros géneros de los que procede sino que, en todo caso, se trata de una característica invariante de cada programa concreto. Por ello consideramos que es en el plano de la expresión, en el carácter *dialógico* de la conversación que funda todos nuestros RS, en donde se produce la articulación de un segundo nivel de genericidad (subgéneros) que hace de interface entre el macrogénero *reality show* (primer nivel) y las invariantes temáticas del tercer nivel (desaparecidos, amor, sexo...) (19).

La clasificación de las palabras del relato de Bajtín (1979:153) nos puede servir como parrilla para intentar agrupar nuestros RS, en función de esas relaciones dialógicas sobre las que se desgranar las historias de vida que nos cuentan:

1) En primer lugar, tendríamos aquellos RS que dejan oír claramente la palabra del autor, una palabra que nunca se confunde con las otras palabras del texto. Aquí podríamos incluir, pues, todos los RS en los que el conductor y el espectador, en calidad de emisores, se mantienen siempre a una cierta distancia de los protagonistas de los sucesos: *Código Uno*, *Cita con la vida*, *Misterios sin resolver*, *X11 filo de la ley*, *Esta noche sexo* y *Luz roja* constituirían sus prototipos centrales, pero también podríamos incluir otros RS *periféricos*, como *La máquina de la verdad*, más contaminado por los géneros limítrofes. En todos estos textos, la *exhibición* constituye el principio de dialogicidad con un espectador *modelo* que *mira*.

2) En este grupo de RS la palabra del autor se funde -y a veces incluso se confunde con la palabra de los otros. El eje del texto sería, en este caso, un espectador *empírico* cuya *participación* se solicita a través del conductor, mediante las modalidades de la *colaboración* (*Quién sabe dónde*), de la *sanción* (*Valor y coraje*) y de ambas a la vez (*Tuthom per tuthom*).

3) En el tercer tipo de RS, por el contrario, la palabra de los otros influencia y acaba imponiéndose a la palabra del autor. *Lo que necesitas es amor*, *Confesiones*, *Perdóname* buscan la *solidaridad* mediante mecanismos de *identificación* (20), que convierten al espectador empírico en actor; en protagonista (actual o virtual) de las historias narradas.

Finalmente, cabe decir que los dos RS más recientes del panorama español, *El destino en sus manos* y *Un paseo por el tiempo*, representarían una variante del tercer grupo de nuestra clasificación, pues señalan el paso del "acontecimiento narrado" a la "palabra narrada" que, según Charaudeau (1995:22) distingue al *talk show* de la mayor parte de los RS. Todavía es prematuro afirmar que nos encontramos ante una *segunda generación* de RS, aunque es evidente que ambos programas introducen cambios sustanciales en los dos planos del texto (21). Las *historias acaecidas* ceden terreno a las opiniones y el hombre común al personaje famoso, pero el formato sigue gravitando en torno al diálogo con el destinatario contra el contenido del programa, convertido estrictamente en una variante (22). Al mismo tiempo, se produce el alejamiento definitivo de los "sucesos" (algunas de cuyas propiedades genéricas que aún distinguen a otros RS más antiguos, como *Quién sabe dónde* y *Cita con la vida*) en favor de los "ecos de sociedad", que edulcoran el tono ácido de los programas sobre la vida cotidiana.

En definitiva, el formato se desplaza visiblemente de los géneros *serios* (informativos) al entretenimiento (variedades, concursos y, sobre todo, *talk shows*), del *nosotros* al *yo* y la(s) estrellas) protagonista (s), y de lo interactivo extratextual ("llámenos y cuéntenos lo que le pasa") a la *mise en abyme* de lo interactivo intratextual ("llámenos y díganos qué piensa de nosotros, de usted mismo y de nuestras estrellas"). En España, aún no sabemos bien hacia dónde van nuestros RS, pero ya tenemos la certeza de que cualquier camino que tomen lo han de recorrer inevitablemente precedidos y seguidos por ese espectador en carne y hueso que los retroalimenta.

FICHAS SINTÉTICAS: EL RS EN ESPAÑA

El filo de la ley (A3)

Fecha comienzo: 29/4/93 (R. M. Mateo)

Fecha final: 24/8/94

Reconstrucciones de sucesos no aclarados, reportajes de investigación y un tema de debate con entrevistas en el plató.

Cita con la vida (A3)

Fecha comienzo: 5/ 10/1993

Se emite actualmente

Reconstrucciones de historias de vida de gente anónima, entrevistados en estudio. Desde octubre 1994 introduce personajes famosos.

Código uno (TVE 1)

Fecha comienzo: 29/3/93 al 31/1/94 (con A. Pérez Reverte y M. Pascual); 7/2/94 (con J. C. Iglesias).

Fecha final: 31/1/94 la primera etapa y 9/8/94 la segunda.

El programa se autodefine como un "informativo de sucesos". Reconstrucciones de hechos de crónica negra.

Confesiones (A3)

Fecha comienzo: 23/9/94 (C. Carnicero)

Se emite de nuevo desde el 11/3/95

Una persona anónima confiesa algo íntimo de su vida, protegida de la mirada del espectador. Al final, decide si mostrarse o no al público.

Destino en sus manos, El (TV 1)

Fecha comienzo: 26/4/95 (G. Nierga).

Se emite actualmente.

Los espectadores deciden el final del capítulo de la serie "Mar de dudas" de cada programa, con cuatro invitados en estudio que sostienen diferentes posiciones al respecto.

En los límites de la realidad (A3)

Fecha comienzo: 14/6/93 (A. Alerasturi).

Fecha final:

Reconstrucciones de fenómenos paranormales, seguidos de un debate en estudio con expertos y testigos.

Esta noche sexo (A3)

Se emite actualmente.

Reconstrucción de historias de vida relacionadas con el sexo, entrevistas en estudio, consejos de expertos, sugerencias...

Lo que necesitas es amor (A3)

Fecha comienzo: 12/10/93 (I. Gemio); septiembre 1994 Q. Puente).

Se emite actualmente

Versión española de All you need is love (Veronica TV). Se intenta reconciliar parejas a partir de la solicitud de una de las partes.

Luz roja (TV 1)

Fecha comienzo: 13/10/94

Fecha final: 4/5/95

Cada capítulo está dedicado a un tema de interés social, con encuestas en la calle, expertos en estudio y gente anónima.

Máquina de la verdad, La (T5)

Fecha comienzo: 11/2/93 Q. Lago)

Fecha final: 2/6/94

Un personaje controvertido se somete a la máquina de la verdad, para contestar las preguntas que le hacen los invitados al estudio y el conductor.

Misterios sin resolver (T5)

Fecha comienzo: 19/7/93 Q. Lago)

Fecha final: 29/7/94

Adaptación de Unsolved Misterios (NBC). Reconstrucciones de sucesos, hechos curiosos, desviaciones de las normas en vigor, etc.

FICHAS SINTÉTICAS: EL RS EN ESPAÑA (Cont.)

Paseo por el tiempo, Un (TVE 1)

Fecha comienzo: 27/4/95 Q. Otero).

Se emite actualmente.

Versión estatal de Un ton per la vida (TV3). Entrevista a un personaje famoso en relación a su vida con preguntas indirectas de los espectadores.

Perdóname (TV1)

Fecha comienzo: 19/2/94 (M. T. Campos)

Fecha final: 19/3/94

Versión española del italiano Perdonami. Reconciliaciones de parejas rotas, amistades quebradas, etc.

Quién sabe dónde (TVE 1)

Fecha comienzo: 5/3/92 (TVE2, E. Sáenz de Buruaga); 14/10/92 (Paco Lobatón)

Se emite actualmente

Búsqueda de personas desaparecidas mediante la colaboración de los espectadores que llaman al programa.

Tothom per tothom (TV3)

Fecha comienzo: 8/6/93 (Tatxo Benet); 22/9/93 (Angeles Barcelo); 8/6/94 (Gemma Nierga)

Fecha final: 16/11/94

Versión catalana de Rescue 911(CBS). Colabora el Departamento de Bienestar Social de la Generalitat para presentar a las asociaciones catalanas de voluntariado.

Valor y coraje (TVE 1)

Fecha comienzo: 10/11/93 (C. Romero)

Se emite actualmente

Versión española de Rescue 911. Reconstrucción de hechos heroicos con entrevista de los protagonistas en el estudio.

Veredicto (T5)

Fecha comienzo: 18/2/94 (A. R. Quintana)

Se emite actualmente

Versión española de Forum (Canale 5). Un ex-magistrado de la Audiencia Nacional intenta resolver un conflicto de intereses mediante la fórmula del arbitrio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAJTIN, M. 1979. *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi.

BEGHIN, L. 1994. "La télé-événement. Entrevista realizada por L. Lattanzio", en *Dossiers de I Audiovisuel* n. 53.

CHARAUDEAU, P. 1995. "Reality show/Talk Show", en *Dossiers de l'Audiovisuel*, n. 59, enero-febrero.

GUGLIELMI, A. 1991. "Prefazione", en Raffai, D. *Scomparsi*, Milano, Rizzoli.

GUGLIELMI, A. 1994. "Entrevista de L. Lattanzio a Angelo Guglielmi", en *Dossiers de I Audióvisuel*, n. 53.

LOCHARD, G.-SOULAGES, J. C. 1995. "Un autre cadre relationnel", *Dossier de l'Audiovisuel* n. 59, enero-febrero.

GOFFMAN, E. 1987. *Forme del parlare*, Bologna, Il Mulino.

OSBORN, B. 1993. "Get real: United States", en *Television Business International*, February.

OUELLETTE, L. 1994. "We Are a Nation of Camdorder Owners", en *The Independent*, v. 17, n. 4.

SCHILLING, M. 1993. "Get Real: Japan", en *Television Business International*, February

TIEGEL, E. 1994b. "State of the Reunion", *EMY*, vol. 16, n. 4.

NOTAS

(1) Todos los medios españoles dedicaron una amplia cobertura a la desaparición de tres niñas de esa localidad valenciana en diciembre de 1992 (dos de catorce años y una de quince), que fueron violadas y asesinadas salvajemente.

(2) U. Eco llama paleotelevisión a la televisión de los comienzos, pedagógica y referencial, y neotelevisión a la televisión actual, que se caracteriza principalmente por su reflexividad ("TV: La trasparenza perdutá", *Sette anni di desiderio*, Milano, Bompiani, 1983). Sobre el mismo tema, véanse Casetti, F.-Odin, R. "De la paléo- a la néo-télévision. Approche sémiopragmatique", *Communications*, n. 51, 1990 y, Negri, A.-Signorelli, P.-De Berti, R. "Scènes de la vie quotidienne", *Reseaux*, n. 44-45, nov.-feb. 1991.

(3) Véase la reflexión de M. Guillaume "El otro y el extraño", *Revista de Occidente*, n. 4, 140, 1993, p. 48, a partir del concepto de "normalización" de M. Foucault.

(4) S. Livingstone y P. Lunt atribuyen la función de espacio intermedio a los programas de debate, a partir del concepto de espacio liminal que R. Shields toma de M. Bajtín. Al igual que el carnaval, tanto los RS como los programas de debate que analizan Livingstone y Lunt (genuinos representantes de la neotelevisión y ascendientes directos de los RS) realizan una suspensión del rango jerárquico y crean un espacio de comunicación que no existe en la vida cotidiana (Livingstone, S.-Lunt, P. *Talk on Television*, London, Routledge, 1994; Shields, R. *Places on the Margin*, London, Routledge, 1991 y Bajtín, M. *Rabelais and his Work*, Bloomington, Indiana Univ, Press, 1994, p. 10).

(5) Véanse las reflexiones de D. Wolton y de M. Souchon sobre el gran público de la televisión. A grandes rasgos podemos decir que ambos autores consideran que sólo hay dos tipos de público: quienes ven mucho la televisión y quienes la ven poco (Wolton, D. *Eloge du grano public*, Paris, Flammarion, 1991; Souchon, M. "Qu'attend le public de la télévision et du service publique", *Médias-Pouvoirs*, n. 14, abr.-jun. 1989 y "Un public ou des publics?", *Reseaux*, n. 51, 1990).

(6) Relación que "tiende a ser consensual" (Hallin, D. C. "We keep America on Top of the World", Giltlin, T. (ed.) *Watching Television*, Nueva York, Pantheon Books, 1986, p. 34; Carlson, J. "Crime Shows Viewing by Preadults", *Communication Research*, vol. 10, n. 4. 1983, p. 536) Asimismo, dicha relación representa a la "moral media" (Calabrese, O. "I mass media tra sviluppo dell'informazione ed organizzazione del consenso", AA. VV. *La storia*, vol. VI, Torino, Utet, 1988, p. 639).

(7) "Se puede distinguir un tipo latino, específicamente francés, de un tipo americano: las emisiones de origen norteamericano trabajan principalmente sobre la emoción-acción [...] y sobre la solidaridad para hacer justicia [...], mientras que las emisiones cuyo objetivo es común con frecuencia a Italia, España y Francia trabajan de mejor grado sobre la emoción-afecto" (Vallée, Y. *Reality-Shows, réalités télévisuelles et déréalisation*', *Quaderni*, n. 25, prim. 1994, p. 6).

(8) También suele haber acuerdo entre los críticos americanos en remontar los antecedentes de Rescue 911 a Candid Camera (CBS, 1949) y This is your Life (CBS, 1952).

(9) Según M. F. Levy, este programa inicia el uso promocional de la virtud de lo auténtico, permitiendo así la adhesión del público y la puesta en escena de una función salvadora de la televisión ("La première émission de psy-show", Dossiers de l'Audiovisuel n. 53, 1994, p. 16).

(10) Hasta el extremo de llegar incluso a realizar reconstrucciones trucadas, como nos recuerda S. MacClellan en relación con el escándalo del programa informativo Dateline (CBS), que estalló en 1992 al descubrirse los arreglos que había sufrido la reconstrucción de un accidente (Qu'est-ce que la réalité?", Dossier de l'Audiovisuel, n. 53, 1994). Véanse además McBride, J. "Extral Extra! Tabloid TV Tops on Tube", Variety, June, 1991; Rowe, D. "Hard Copy, Soft Porn" Metro, n. 93, Aut 1993 y Eco .U. "Giornalisti, perche scrivete tante notizie finte?", L'Espresso, 25/10/92. En España, sirvan como ejemplo las polémicas que levantó en 1992 un reportaje de Informe Semanal sobre los Sknhheads.

(11) Véase Tiegel, E. "The Rescuers", EMY, vol. 16, n. 2, 1994a.

(12) En sus dos principales versiones: los RS del sentimiento, franceses e italianos (Mea Culpa-TF1-, Bas les masques-Antenne 2-, C'eravamo tanto amati y Agenzia matrimoniale -Canale 5- etc.) y los RS que podríamos denominar de "sucesos" (Aktenzeichen XY...Ungelost-ZDF 1967-y Crimewatch UK, BBC1 1984), en los que los espectadores colaboran en la caza y captura de criminales.

(13) Véanse Buonano, M. "Ai confini della realtà", Problemi dell'Informazione, XVIII, 2. 1993; Cavicchioli, S.-Pezini, I. La TV Verità, Roma/Torino, RAI/ERI, VQPT, n. 118, 1993; Ehrenberg A. "La vie en direct ou les shows de l'authenticité", Esprit, n. 188, enero, 1993; Lattanzio, L. "La télé-vérité en Italie", Dossiers de l'Audóvisuel, n. 49, mai-jun. 1993; Lerouge, P. Reality Shows, Credome, S. A. 1992; Rizza, N. "Nueve tendenze nella programmazione", Silij, A. (ed.), La nueva televisone in Europa, vol. II, Milano, Fininvest, 1992.

(14) Por ejemplo, aquellos RS que permiten el "acceso directo a la realidad (Cops, CBS; Court TV, cable; Un giorno in Pretura, RAI3 ...). TV3 compró los derechos de Cops y emitió algunos programas en 1993 con escaso éxito de audiencia.

(15) Código Uno (TV1 1993) fue un informativo de sucesos propiamente dicho sólo en su primera etapa, mientras que Cita con la vida (A3 1993) y Misterios sin resolver (Tele5 1993) apuestan desde el principio por una fórmula mixta. En este último, sólo se utilizaba parcialmente el formato original, cuyos derechos había comprado la cadena española (Unsolved Misteries, CBS, 1988).

(16) Que proceden respectivamente de Chi l'ha visto (RAI 3) y All you Need is Love (Veronica TV).

(17) Respecto a Lo que necesitas amor, el formato "telediario" de Quien sabe dónde aún se pone más de relieve si se tiene en cuenta que en el original italiano del que procede, la conductora, Donaltella Raffai, de pie durante todo el programa, se desplaza continuamente de un lado a otro del estudio.

(18) Tomamos los conceptos de espectador modelo y espectador empírico de U, Eco, Lector in fabula, Barcelona, Lumen, 1986.

(19) Adherimos a la propuesta de C. Segre de realizar una segmentación lingüístico-funcional del texto para estudiar la enunciación, es decir, el plano de la expresión, ante la insuficiencia del plano del contenido (enunciado) para analizar dicho texto (Las estructuras y el tiempo, Madrid, Barcelona, Planeta, 1976, p 35),

(20) Que quede claro que en los R5 no se produce el mismo tipo de identificación que en la ficción pues, como señala G. Leblanc, "no se trata de proyección-identificación más e en términos de reconocimiento de situaciones vividas" ("La reconstitution des faits et des affects", Esprit, 188, 1993, p. 38).

(21) Como señala M. Corti, remitiéndose a los formalistas, sólo se puede hablar de evolución del género si a un cambio de temática le corresponde un cambio de la forma ("Géneros literarios y codificaciones", en Principios de comunicación literaria, México, Edicol, 1978, p 160).

(22) Cada episodio de la serie presenta un núcleo temático diferente, que en El destino en sus manos se origina a partir del tema principal de cada capítulo de la serie (relaciones familiares, ética profesional, etc., mientras que en Un paseo por el tiempo responde a la característica personal más relevante del personaje entrevistado (el savoir vivre de J. L. de Villalonga, el valor de la amistad para Ana Belén).