laFuga

Twin Peaks

El destino azaroso de una serie 'modelo'

Por Miguel Ángel Torres

Tags | **Nuevos medios | Espectador - Recepción | Comunicación- Semiótica | Estados Unidos**

Doctor en Ciencias de la Información y Communicación Investigador asociado - Laboratoiro CPST - LARA Universidad de Toulouse 2

El caso de *Twin Peaks* es, en más de un sentido, un caso muy particular. Se trata de una serie que es siempre señalada como aquella que rompió esquemas y abrió espacios a la experimentación y a un tratamiento más cinematográfico en el ámbito de la ficción televisiva. Se trata también de una serie que conoció el éxito y el fracaso en un espacio de tiempo muy corto (dos temporadas entre 1990 y 1991). No poco beneficiada por el halo de prestigio que le concede el haber sido creada por David Lynch -que dirigió y escribió además varios episodios y la película **Twin Peaks: Fire Walk with Me** (1992)-, se ha escrito mucho sobre sus particularidades y sus méritos estéticos. Nosotros no nos detendremos aquí en dichos aspectos de la serie, sino que trataremos de examinar y entender las razones del periplo azaroso que la serie conoció. Para ello, la abordaremos en estrecha relación a su forma de difusión televisiva, pues ella nos permitirá entender mucho de lo que ocurrió con la serie. Nuestro análisis será hecho desde un ángulo semiótico, con un interés particular hacia las formas de la enunciación de la serie en su difusión original.

¿Dos temporadas, dos series distintas?

Twin Peaks fue emitida originalmente en Estados Unidos en dos temporadas entre 1990 y 1991. La primera fue una temporada corta de ocho episodios, programada entre abril y mayo para completar el final del año, antes de las vacaciones de verano. El piloto, de dos horas, fue emitido un domingo y la serie ocupó luego el horario de los jueves por la noche, con la excepción del último episodio que fue emitido un miércoles. Debido al éxito de esta temporada, la cadena ABC hizo el pedido de una segunda temporada más acorde a la lógica de las series americanas regulares (veintidós episodios difundidos a partir de septiembre). El primer episodio, de dos horas, de la segunda temporada fue emitido el 30 de septiembre por la noche, pero el horario de difusión de la serie fue distinto al de la temporada pasada en un inicio (los sábados por la noche) y, luego de los resultados negativos en cifras de audiencia, bastante irregular. Lo que podemos desde un principio observar es que la primera temporada parece obedecer más a la lógica de una miniserie mientras que la segunda se ajusta más a la forma de una serie tradicional.

Desde un punto de vista discursivo, el episodio piloto establece ya claramente los actores, los espacios y los tiempos de la serie. Aparecen así el héroe y sus adyuvantes [1] (el agente del FBI Dale Cooper, el sheriff Truman), así como el programa cognitivo a realizarse («¿Quién mató a Laura Palmer?»). El tono de la serie está dado por los espacios presentados: un pequeño pueblo en el norte de los Estados Unidos, recreado figurativamente con una representación figurativa y un paleta plástica muy próxima al cliché del pequeño pueblo: las casas pequeñas, el bosque imponente, las cataratas (todo ello presentado en ralentí en el genérico de inicio). El asesinato de Laura Palmer aparece como el elemento perturbador de dicha calma. La investigación permitirá de develar precisamente lo que se oculta bajo esta tranquilidad aparente.

Desde el primer episodio, la serie adopta la forma narrativa de un soap opera, entrecruzando diversas líneas narrativas. A la investigación policial se añaden así el complot por la propiedad del aserradero, las historias de amor de Donna y James y la del sheriff y Josie Packard, el tráfico de drogas de Leo

Johnson, etc. Pero con respecto a esta forma narrativa, existe una diferencia importante. mientras que en la primera temporada la investigación del asesinato de Laura Palmer constituye el gran arco narrativo de todos los episodios, la segunda se estructura a partir de arcos narrativos más cortos que se van sucediendo.

Del lado de su organización semántica, la serie se apoya en una oposición entre un mundo inocente y otro obscuro, perverso. Esta gran oposición temática es representada por una oposición de espacios y de actores: el pueblo de Twin Peaks y sus habitantes vs The Black Lodge y personajes como Bob, la encarnación actorial de la maldad. La serie posee en ese sentido una axiología bastante clásica donde la inocencia pueblerina es eufórica y la perversidad, disfórica. Podemos entonces considerar que desde el episodio piloto se establece en la serie la isotopía/ inocencia/ vs/ perversidad/ [2] . Este fondo de estabilidad semántica se ve desarrollado de un modo figurativo y plástico por la oposición entre lo claro, lo bello y lo tranquilo versus lo oscuro, lo deforme y lo violento. Del mismo modo, conforme los episodios iban avanzando, la serie empezó a desarrollar la isotopía/ normal/ vs/ extraño/. Estas constantes dan el tono de la fórmula de la serie que es en ese sentido estable, a pesar de los cambios propios a su forma narrativa telenovelesca.

La primera temporada: ¿Quién mató a Laura Palmer?

Durante la primera temporada, la preeminencia del relato policial sobre las otras líneas narrativas es muy marcada. De los ocho episodios, seis (los cuatro primeros y los dos últimos) terminan con un *cliffhanger* relacionado con este arco narrativo. Sin embargo, esta temporada no revela quién es el autor del crimen, lo que impide proponer un programa narrativo definitivo a la manera de la semiótica canónica greimassiana. Lo que se observa es una orientación y una lógica narrativa. En ese sentido, aun sin esa revelación, se tiene la impresión al final de que la investigación ha avanzado y de que no se está lejos de saber quién mató a Laura Palmer.

En estos primeros episodios, *Twin Peaks* presenta dos tipos de investigadores: uno intuitivo y más bien irracional (Dale Cooper) y otros más bien deductivos y racionales (los adyuvantes de Cooper, así como otros que investigan por su lado como Donna, James, Maddy y Audrey). Lo que es particular en el caso de *Twin Peaks* es que en esta serie es el investigador intuitivo e irracional quien obtiene los mejores resultados. Así, el programa narrativo modal de la adquisición del saber (saber quién es el asesino) es el mismo para todos estos investigadores, pero quien ha establecido mejor lo que ocurrió en la última noche de Laura Palmer es Dale Cooper.

Aun si en esta primera temporada *Twin Peaks* desarrolla una narración de tipo policial, lo hace bajo una forma de *soap opera* bastante innovadora para su época, que jugaba además a revelar las formas propias del género e incitar así una lectura metatextual. Un indicio claro de este nivel de lectura aparece en el episodio tres con la telenovela *Invitation to love* que es seguida por muchos de los personajes de la serie. De hecho, diversos elementos de la diégesis que se desarrollan en dicha telenovela aparecen como eco de los que se desarrollan en la serie. Vemos así a una actriz que interpreta dos personajes en el genérico de *Invitation to love* en el momento en que aparece Maddy, la prima de Laura Palmer, interpretada por la misma actriz (Sheryl Lee). De manera similar, la serie termina esta temporada con un *cliffhanger* que recuerda mucho aquel famoso final de temporada de *Dallas* (1978-1991): un desconocido dispara a Dale Cooper.

La segunda temporada: la misma serie distinta

La segunda temporada de *Twin Peaks* contó con veintidós episodios y tuvo una difusión más errática y complicada que la primera debido a sus cada vez peores resultados en los índices de audiencia. Se debe también observar que desde un comienzo, la serie fue programada en un horario distinto y tradicionalmente difícil: los sábados por la noche.

Lo que podemos observar también desde un comienzo es que la publicidad que hizo la cadena de la serie para esta segunda temporada, como se puede ver en el press kit con que la anunciaron, no señala ninguna diferencia entre esta temporada y la anterior. La cadena sugiere así una continuidad entre lo anteriormente visto y lo que se iba a ver. El press kit no dice así nada de la isotopía/ normal/ vs/ extraño/ que había comenzado a desarrollarse anteriormente y sólo insiste en la isotopía/ inocencia/ vs/ perversidad/. Lo que ocurre, sin embargo, es que desde el primer episodio de esta temporada, *Twin Peaks* iba a comenzar a diferenciarse, cada vez más, de la temporada anterior.

Entre las varias diferencias que podrían señalarse, deberíamos comenzar por la más evidente, que aparece incluso en los primeros minutos del primer episodio de esta temporada: el ingreso en el espacio diegético de lo fantástico. Nada en los ocho primeros episodios anteriores se inscribía claramente en el territorio de lo fantástico: ningún elemento diegético (salvo, apenas, las dos visiones de Sarah Palmer) dejaba presagiar dicho desarrollo. Así, la muy comentada escena final del episodio tres, con el enano en la habitación roja, los diálogos dichos al revés, los movimientos extraños de los personajes y la aparición de Mike y Bob, son probablemente el único segmento particularmente extraño e inquietante de la primera temporada, pero no se inscriben en el espacio diegético de lo fantástico porque ocurren en el sueño de Cooper, lo que nos deja aún en un universo más bien realista. Al comienzo del primer episodio de la segunda temporada, en cambio, a Cooper se le aparece un gigante que le da diversos indicios crípticos sobre el caso y toma su anillo prometiendo devolvérselo al final de la investigación. Si añadimos a esta presencia fantástica el hecho de que este gigante aparece tomando el rol de un informador, comprendemos que la investigación del asesinato, que había sido el arco narrativo más importante, comienza a ser llevada hacia una resolución sobrenatural que la temporada anterior no dejaba adivinar. El espacio de la diégesis de la serie se abre así a la posibilidad efectiva de lo fantástico. Podemos así estar de acuerdo con Marc Dolan cuando afirma que:

> By introducing The Giant and having him explicitly guide Dale Cooper through his investigation, the creators (…) gave the BOB-plotline more weight and solidity. (…) The murder of Laura Palmer is thus reinvented as a spiritual crime as well as a physical one, and the viewer is essentially set up for the revelation of the Black Lodge as well as its denizen BOB as the origin-point of the previously peripheral mention of 'an evil in these woods' (1995, p. 41).

Este episodio reorienta entonces el desarrollo de la serie. Este episodio establece además que toda la investigación de los episodios anteriores sitúa a Leo Johnson y Jacques Reanult en la cabaña con Laura y Ronette, pero que el asesino es una tercera persona, poseída por Bob, cuya identidad debe aún establecerse. Lo interesante del caso de Twin Peaks es que, como lo señalamos antes, este ingreso en el terreno fantástico está totalmente ausente del paratexto [3] y del discurso que la cadena televisiva sostenía, pese a que se trataba de diferencias mayores que cambiaban radicalmente las expectativas potenciales de los espectadores con respecto a la serie y a la resolución del arco narrativo principal.

En esta temporada, no habrá más un gran arco narrativo articulador, sino pequeños arcos más breves que se encadenan. Si dicha estructura no era particularmente novedosa en la televisión de la época -series como *Wiseguy* tenían un formato similar-, ella lo era en relación a la estructura de la temporada pasada. En ese sentido, podemos señalar cuatro partes que organizan esta temporada:

Episodios 1-5: Arco narrativo principal: el secuestro de Audrey Horne.

Episodios 6-9: Arco narrativo principal: la identidad del asesino de Laura Palmer.

Episodios 10-13: Arco narrativo principal: el complot de Jean Renault contra Dale Cooper.

Episodios 14-22: Arcos narrativos principales: el complot de Windom Earle contra Dale Cooper y la búsqueda de The Black Lodge.

En el último caso proponemos un gran cuarta unidad para remarcar que en este caso el arco narrativo inicial se encadena con el otro sin haber llegado a una conclusión. Ello diferencia esta última unidad de las tres precedentes ya que, aunque los arcos narrativos secundarios llegan a resolverse, la resolución de los principales es desplazada al final de la temporada.

Lo que observamos entonces es que aunque los arcos narrativos mencionados llegan a un final, este sirve de inicio al comienzo de otro. Así, la muerte de Leland, revela la existencia de Bob y conduce a la búsqueda de The Black Lodge; la liberación de Audrey Horne conduce a que Jean Renault huya y busque luego vengarse de Dale Cooper; del mismo modo, el enfrentamiento con Windom Earle conduce a la búsqueda de la Black Lodge. Nos encontramos entonces ante una organización narrativa orientada a no agotarse al final de cada arco narrativo, lo que la distingue claramente de la primera temporada, aun si se considera su corta duración.

Al final de la primera temporada, la serie comenzaba a desarrollar la isotopía/ normal/ vs/ extraño/. Desde el inicio de la segunda, vemos que esta isotopía es desarrollada a través del ingreso al terreno de lo fantástico: la presencia de Bob y la existencia de The Black Lodge. Así, todos los elementos fantásticos (la aparición del gigante, la desaparición del mayor Briggs, el mensaje recibido aparentemente desde el espacio para Cooper, etc.) no hacen sino preparar el terreno para el desarrollo del arco final: la búsqueda de The Black Lodge. En ese sentido, si lo /extraño/, como la presencia de Bob o los sueños de Sarah Palmer, no era del todo claro en la primera temporada, en la segunda todos ellos confluyen hacia el tema principal del final de la serie.

Probablemente como una señal más de las diferencias entre ambas temporadas, en la segunda no aparece más Invitation to love, aquel soap al interior del soap. La segunda temporada, que desarrolla además personajes menos complejos que la primera, no explora más la pista de la metatextualidad.

Twin Peaks y la televisión

El destino de *Twin Peaks* se vio siempre ligado al hecho de su forma televisiva y ninguna observación que se haga sobre ella puede obviar el contexto de su producción (más allá del hecho de que hoy uno pueda verla en DVD o en VOD). Es por ello necesario de situar las particularidades que hemos señalado en el marco de la política de programación y de difusión en que esta serie se inscribió.

En razón de una estrategia económica que buscaba mejorar sus índices de audiencia los sábados, la cadena ABC cambió el horario de difusión de *Twin Peaks* del jueves a las nueve de la noche -horario de la primera temporada- a los sábados a las diez de la noche. Si la primera temporada tuvo muy buenos resultados y logró ubicarse entre los programas más vistos (el piloto reunió 34 millones de espectadores y se ubicó como el quinto programa más visto de la semana según las cifras de AC Nielsen), [4] también tuvo una recepción muy positiva de parte de la crítica (artículos elogiosos en Newsweek y Time, por ejemplo), lo que le daba la imagen de una serie de éxito de calidad. La estrategia de ABC era así de apoyarse en el prestigio y popularidad de *Twin Peaks* para mejorar sus resultados en un horario conocido por su dificultad. Esta estrategia incluyó otra serie, *China Beach* (1988-1991), que pasará para la temporada 1990-1991 al horario de los sábados a las nueve de la noche. Ninguna de las dos series, ni *Under Cover* (1991) que será emitida entre enero y febrero de 1991 los sábados a las nueve de la noche, consiguió buenos resultados de audiencia y al final de la temporada las tres series habían sido canceladas. Los índices de audiencia de *Twin Peaks* fueron cada vez peores y, hacia el final de su difusión los sábados, se situaba entre los programas menos vistos. Así, el episodio dos de esta temporada, el primero en ser emitido un sábado, se ubicó en el puesto 68 entre los programas de la semana. El episodio 14, emitido en febrero, se ubicó en la posición 83 entre los 89 programas de la semana.

Si por el momento no nos detenemos sino en la estrategia comercial de la cadena, observamos que ella se fundaba en cimentar una audiencia más importante en un horario difícil apoyándose en el prestigio y popularidad de *Twin Peaks* y *China Beach*. La apuesta no carecía de riesgos, ya que ella enfrentaba a Twin Peaks a un público diferente. Se sabe así que David Lynch y Mark Frost fueron muy reticentes a dicho cambio de horario ya que temían que su público, de adultos jóvenes, no miraría la televisión los sábados por la noche ni se beneficiarían del '*water cooler effect*' que les daba una difusión a mitad de la semana. [5] Cerca del final de la temporada, la cadena ABC trataría de dar marcha atrás en su estrategia volviendo a programar *Twin Peaks* los jueves por la noche, pero en un momento en que los demás programas de las cadenas rivales ya se habían hecho un espacio. Si la venta de publicidad ha estado siempre ligada a los resultados en los índices de audiencia y ello ha conducido a la continuidad o el fin de una serie, entendemos por qué ABC no sólo abandonó dicha estrategia económica, sino también las series con las que la experimentó.

La intervención de la cadena en el que fue el destino de la serie tocó también otros puntos, probablemente más críticos, como el horizonte de coherencia textual de la serie y el desarrollo narrativo de la misma. Si hemos ya hablado brevemente del paratexto que acompañó la serie y subrayado la diferencia entre lo que se anunció para la segunda temporada y lo que realmente comenzó a ocurrir en ella desde el primer episodio, debemos señalar además otra intervención crucial de la cadena: la de anunciar, desde el inicio, que se conocería quién era el asesino de Laura Palmer al final de la primera temporada. Al hacerlo, ABC, en su rol de meta-enunciador, hacia una promesa con respecto a la serie; una promesa que no es del orden del género, pero sí del orden de su coherencia

diegética. [6] La revelación del asesino al final de la temporada hubiera dado a la temporada una conclusión al arco narrativo principal. Esta promesa diegética tiene entonces un doble valor: anuncia el final del arco narrativo principal y un comportamiento textual -*Twin Peaks* tendrá un season finale revelador como las series lo suelen tener. Si en aquella primera temporada el piloto de la serie era coherente con el paratexto que lo acompañó (la campaña publicitaria se construyó en torno de la pregunta '¿Quién mató a Laura Palmer?'), no podemos decir lo mismo del último episodio de esta temporada. Si consideramos que el espectador despliega en relación al texto, para su comprensión, una lectura ficcionalizante -la actualización de un enunciador fictivo- [7] , así como una lectura metatextual -que actualiza un enunciador que postula real y se ocupa de manejar los tiempos y la coherencia del texto-, el espectador de los siete primeros episodios de la serie y de su paratexto tenía una expectativa clara: el episodio ocho debía develar al asesino de Laura Palmer. El hecho de que este episodio no haya cumplido con esta promesa hecha por la cadena y que haya sido, además, prácticamente una colección de cliffhangers, iba completamente contra lo que se esperaba de este episodio.

No sería la primera vez que la cadena ABC intervino en este sentido. Para el primer episodio de la segunda temporada, ABC hizo un anuncio similar, mientras que, como lo hemos visto, *Twin Peaks* no sólo no resolvió dicho misterio sino que lo llevó al terreno de lo fantástico. Cuando ABC prometió entonces que el asesino sería desenmascarado en el episodio siete de esta temporada, la credibilidad de la cadena estaba en juego. El diario San Francisco Chronicle de octubre de 1990 presentaba de este modo la situación:

> ABC's credibility gap with "Twin Peaks" faces another test on November 10, with the network now claiming that Laura Palmer's killer will be identified on that night's episode. (...) On November 10, you will know who 'Bob' is," Robert Iger, president of ABC Entertainment, told an Associated Press reporter yesterday. The November 10 episode falls squarely within the November sweeps rating period, when networks schedule attractive programming in an effort to boost their affiliates' ratings. The Laura Palmer story line has become something of an albatross for ABC, and for "Twin Peaks." ABC said the killer would be revealed on the show's first-season finale in May. But the confusing episode yielded no definitive answer, and ABC later said there had been a misunderstanding between the network and the producers. In July, ABC's Iger promised that "the viewer will see the killer and know that it's the killer" in the first episode of the current season. That episode began with Cooper experiencing visions and ended with a murky flashback scene of "Bob" seemingly in the act of committing the murder. [8]

De hecho, como lo deja entrever este artículo de prensa, en este caso se entrecruzan tanto la credibilidad de la cadena como la estrategia comercial habitual de las cadenas americanas de presentar los episodios que, en teoría, pueden obtener las mejores audiencias durante el periodo de sweeps de noviembre. La revelación del asesino en el episodio siete, el diez de noviembre de 1990, hace parte entonces de una estrategia comercial que busca obtener mejores resultados a nivel de audiencia para negociar en una mejor posición la venta de publicidad para los próximos meses. Ya que en su nuevo horario *Twin Peaks* no había conseguido buenos ratings y, además, se había visto confrontada a una prensa cada vez más crítica, la decisión de ABC de revelar al asesino en este episodio era una respuesta a estas circunstancias, pero era también una estrategia que sacrificaba el arco narrativo más importante de la serie. El combate interno que tuvo lugar entre los productores y creadores de la serie -David Lynch y Mark Frost-, que no querían revelar aun la identidad del asesino, con los ejecutivos de ABC que querían hacerlo durante el periodo de sweeps de noviembre es entonces totalmente comprensible. El resultado de este choque de intereses, artísticos y comerciales, fue el sacrificio del arco narrativo que sustentaba la serie.

Esta sensación de desequilibrio en la coherencia diegética luego de la revelación de la identidad del asesino puede entonces explicarse por la confusión de dos estrategias diferentes: la del meta-enunciador, de objetivos más bien comerciales, y la del enunciador, que buscaba más bien una coherencia diegética. En la diferencia de sus intereses y la desigualdad de sus relaciones de poder y sus facultades de decisión podemos encontrar la explicación de la contradicción entre el discurso que sostenía el paratexto de la serie y la serie misma, lo que consecuentemente se traducía en la actualización conflictiva del espectador.

En cierto sentido, también, las innovaciones y las particularidades de *Twin Peaks* se hicieron notar por el contraste entre estas estrategias: es precisamente porque el paratexto resaltaba para la serie el género policial que el lado telenovelesco, las alusiones a una lectura metatextual y las particularidades de Dale Cooper como investigador resultaron más notables y sorprendentes. Al dejar creer que el episodio 8 de la primera temporada revelaría al asesino, la cadena ABC daba a la serie la estructura de una miniserie, mientras que dicho episodio, al ir contra dicha resolución y proponer más bien numerosos *cliffhangers* acentuaba aún más su forma de soap opera.

Bibliografía

Courtes, J. (2003). *La Sémiotique du langage*. París: Nathan.

Dolan, M. (1995). The Peaks and valleys of serial creativity : what happened to/on Twin Peaks. En D. Lavery (Ed.). *Full of secrets. Critical approaches to Twin Peaks*. Detroit: Wayne State University Press. pp. 30-50.

Genette, G. (1987). *Seuils*. París: Editions du Seuil.

Genette, G. (1972). *Figures III*. París: Editions du Seuil.

Greimas, A. & Courtes, J. (1979). *Sémiotique. Dicctionnaire raisonné de la théorie du langage*. París: Hachette.

Jost. F. (1997). La promesse des genres. *Réseaux*, (81).

Odin, R. (2000). *De la fiction*. Bruxelles: De Boeck Université.

Rastier, F. (1991). *Sémantique et recherches cognitives*. París: Presses Universitaires de Frances.

Rodley, C. (1998). *David Lynch. Entretiens avec Chris Rodley*. (Trad. Serge Grunberg). París: Cahiers du cinéma.

Notas

1

Empleamos de aquí en adelante términos como héroe, adyuvante, programa narrativo, programa modal, actores, espacios, tiempos, en el sentido de la semiótica canónica de base greimassiana. Cf Greimas y Courtés, 1979; Courtés, 2003.

2

El término isotopía señala la recurrencia de semas en un texto que permite un fondo de estabilidad semántica. Cf. Courtés, 2003, pp. 103-105; Rastier, 1991, p. 220.

3

Empleamos el término paratexto así como diégesis anteriormente en el sentido empleado por Genette.

4

El último episodio de esta temporada reunirá 18 millones de espectadores y ocupará el puesto 23 de la semana, según AC Nielsen. Si los resultados parecen a la baja, se observa también que las cifras de share, porcentaje en proporción al número de televisores en uso, es en general estable en esta temporada, en torno de los 20 puntos, lo que da un resultado final bastante positivo.

5

Cf. Rodley, 1998.

6

François Jost emplea la expresión 'promesa de género' para señalar cómo en el marco de la enunciación televisiva quien anuncia que tal programa es una ficción y tal otro un documental o un noticiero es el canal de televisión. Al hacerlo establece un contrato de lectura con el espectador, al prometer que el programa anunciado corresponderá a dicho género, pero este contrato es unilateral, basado en el poder del canal para hacerlo, lo que no le impide luego faltar a esta promesa. Nosotros empleamos aquí el término de promesa en dicho sentido, pero aplicándolo más que a la idea del género, a la de la coherencia diegética en el caso de *Twin Peaks*. Cf. Jost, 1997, pp. 1-20.

7

Recogemos aquí la noción de lectura ficcionalizante de Roger Odin y sus orientaciones semiopragmáticas.

8

El subrayado es nuestro.

Como citar: Ángel, M. (2012). Twin Peaks, *laFuga*, 14. [Fecha de consulta: 2026-11-25] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/twin-peaks/583