L'ATALANTE
REVISTA DE ESTUDIOS CINEMATOGRÁFICOS

**DIÁLOGO** · JAVIER OLIVARES

**(DES)ENCUENTROS** · MÁS ALLÁ DE LA «TELEVISIÓN DE CALIDAD»: EL MEDIO EN OTROS LUGARES DEL MUNDO

# FICCIÓN EN SERIE

## REFLEXIONES EN TORNO A LA TELEVISIÓN CONTEMPORÁNEA

*L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* es una revista semestral sin ánimo de lucro fundada en 2003, editada en Valencia (España) por la Asociación Cinefórum L'Atalante con la colaboración de diversas instituciones. Esta revista es un vehículo de expresión tanto de los profesionales como de los teóricos del medio, y abarca, además de la praxis del cine, los más diversos temas comprendidos en el ámbito del audiovisual contemporáneo. El público al que va dirigida son aquellas personas cuyo trabajo, investigación o intereses estén vinculados al objeto de la revista.

Al menos el 80% de los documentos publicados son artículos originales. Para hacerse eco de las investigaciones llevadas a cabo en otras instituciones y países, el 60% de los trabajos provienen de autores externos a la entidad editora. Además de los controles internos, *L'Atalante* emplea evaluadores externos en su sistema de arbitraje de pares ciegos (*peer review*).

*L'Atalante* está indexada en distintos catálogos, directorios, sumarios y bases de datos de revistas de investigación y divulgación científica. A nivel internacional, figura en Arts and Humanities Citation Index® y en Current Arts and Humanities® de Thomson Reuters (Filadelfia, EEUU); en Latindex (Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal); en SCOPUS de Elsevier (Ámsterdam, Países Bajos); en MIAR (Barcelona, España); en Library of Congress (Washington, EEUU); y en DOAJ (Directory of Open Access Journals, Lund University). En España consta en la base de datos del CSIC de Revistas de Ciencias Sociales y Humanas ISOC; en el portal bibliográfico de literatura científica hispana DIALNET; y en REBIUN (Red de Bibliotecas Universitarias).

*L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* is a biannual non-profit publication founded in 2003, published in Valencia, Spain by the Associació Cinefòrum L'Atalante with the collaboration of various institutions. The journal is a vehicle of expression for both professionals and theorists in the discipline and it covers, in addition to cinema praxis, a diverse range of topics within the contemporary audiovisual field. Its intended readership is made up of people whose work, research or interest is related to film studies.

At least 80% of the papers published are original articles. In the interests of promoting research carried out in other institutions and countries, 60% of the papers are by external authors not associated with the publisher. In addition to the internal review process, *L'Atalante* employs external evaluators with the arbitration system of peer review.

*L'Atalante* is indexed in numerous catalogues, directorates, summaries and databases of research and scientific dissemination journals. At the international level, it is included in the Arts and Humanities Citation Index® and in Current Arts and Humanities® maintained by Thomson Reuters (Philadelphia, USA); in Latindex (Regional System of Online Information to Scientific Journals from Latin America, Caribbean, Spain and Portugal); in SCOPUS by Elsevier (Amsterdam, Netherlands); in MIAR (Barcelona, Spain); in the Library of Congress (Washington, USA); and in DOAJ (Directory of Open Access Journals, Lund University). In Spain it is included in the CSIC database of Revistas de Ciencias Sociales y Humanas ISOC; in the bibliographic portal of Spanish scientific literature DIALNET; and in REBIUN (Red de Bibliotecas Universitarias).

*L'Atalante* no se hace responsable de las opiniones expuestas en sus artículos o entrevistas, ni del uso fraudulento de las imágenes que hagan los autores de los textos.

La propiedad intelectual de los textos y las imágenes corresponde a sus respectivos autores. La inclusión de imágenes en los textos de *L'Atalante* se hace siempre a modo de cita, para su análisis, comentario y juicio crítico.

Los textos publicados en esta revista están, si no se indica lo contrario, protegidos por la Licencia de Reconocimiento-No Comercial-Sin Obras Derivadas 3.0 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y el nombre de esta publicación, *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*. No los utilice para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. Para ver una copia de esta licencia, visite http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es.

*L'Atalante* will not accept liability for the opinions expressed in its articles or interviews. or for the possible fraudulent use of the images made by the authors of the texts.

All texts and the images are the intellectual property of their respective authors. The inclusion of images in the texts of *L'Atalante* is always done as a quotation, for its analysis, commentary and critical judgement.

The texts published in *L'Atalante* are, unless otherwise stated, protected under the Creative Commons Licence: Licencia de Reconocimiento-No Comercial-Sin Obras Derivadas 3.0 España. They may be copied, distributed and disseminated publically but always citing their author and the name *of this publication, L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*. They may not be used for commercial purposes or to produce derivative works. To see a copy of this licence, consult: http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/.

## EQUIPO DE LA REVISTA (JOURNAL TEAM)

**Director (Director):** Père Jules.
**Coordinador de Puntos de fuga (Coordinator of the Vanishing Points Section):** Pedro Molina-Siles (Universitat Politècnica de València).
**Secretaria de redacción (Executive Secretary):** Elisa Hernández Pérez (Universitat de València).
**Consejo de redacción (Executive Editorial Board):** Olga García-Defez (Universitat de València), Héctor Gómez Santa Olalla (Universitat de València), Carmen Guiralt Gomar (Universitat de València), Pablo Hernández Miñano (Universitat Politècnica de València), Elisa Hernández Pérez (Universitat de València), Antonio Loriguillo López (Universitat Jaume I), Marta Martín Núñez (Universitat Jaume I), Violeta Martín Núñez (Projectem Comunicació), Pedro Molina-Siles (Universitat Politècnica de València), Aarón Rodríguez Serrano (Universitat Jaume I), Teresa Sorolla Romero (Universitat Jaume I).
**Consejo asesor (Editorial Board):** Nancy Berthier (Université Paris Sorbonne), Núria Bou (Universitat Pompeu Fabra), Quim Casas (Universitat Pompeu Fabra), Juan Miguel Company (Universitat de València), José Antonio Hurtado (CulturArts IVAC), Jordana Mendelson (New York University), Julio Montero (Universidad Internacional de la Rioja), Áurea Ortiz-Villeta (Universitat de València), Isabel Santaolalla (Roehampton University).
**Consejo profesional (Professional Board):** Albertina Carri (directora y guionista), Isaki Lacuesta (director y guionista), Miguel Machalski (guionista y asesor de guiones).

## FICHA TÉCNICA (TECHNICAL DETAILS)

**Edición (Publisher):** Asociación Cinefórum L'Atalante (CIF: G-97998355) y El camarote de Père Jules, con la colaboración de la Universitat de València (Servei d'Informació i Dinamització dels Estudiants [SeDI], Aula de Cinema y Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la Comunicació) y la Universitat Jaume I de Castelló (Departament de Ciències de la Comunicació).
**Lugar de edición (Place of publication):** Valencia (España).
**Dirección electrónica (E-mail):** info@revistaatalante.com.
**Página web (Website):** http://www.revistaatalante.com.
**ISSN:** 1885-3730 (edición impresa), 2340-6992 (edición digital).
**Depósito Legal (Legal Deposit):** V-5340-2003
Publicación semestral (biannual journal).

## NÚMERO 24 (ISSUE 24)

**Coordinadores del número (Issue Editors):** Héctor Gómez Santa Olalla (Universitat de València), Elisa Hernández Pérez (Universitat de València).
**Autores (Authors):** Joaquín Aldás Ruíz (Universitat Politècnica de València), Marjolaine Boutet (Université de Picardie Jules Verne), David Caldevilla Domínguez (Universidad Complutense de Madrid), Olimpia Calì (Università degli Studi di Messina), Enrique Canovaca de la Fuente (Universitat Rovira i Virgili), Concepción Cascajosa Virino (Universidad Carlos III de Madrid), Gonzalo de Lucas (Universitt Pompeu Fabra), Jaume Duran (Universitat de Barcelona), Manuel Garin (Universitat Pompeu Fabra), Juan Enrique Gonzálvez Vallés (Universidad Complutense de Madrid), Geoff Lealand (University of Waitako), Amanda D. Lotz (University of Michigan), Joël Mestre-Froissard (Universitat Politècnica De València), Jason Mittell (Middlebury College), Javier Olivares (guionista), Francesco Parisi (Università degli Studi di Messina), Iván Pintor Iranzo (Universitat Pompeu Fabra), Jerónimo Rivera-Betancur (Universidad de La Sabana), Aarón Rodríguez Serrano (Universitat Jaume I), José Rodríguez Terceño (Universidad Complutense de Madrid), Josep Torelló (Universitat de Barcelona), Enrique Uribe-Jongbloed (Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano), Arnau Vilaró i Moncasí (Universidad Nacional Autónoma de México).
**Evaluadores externos (External reviewers):** Lorna Beatriz Arroyo Jiménez (Universidad Internacional de La Rioja), Jordi Balló (Universitat Pompeu Fabra), Miguel Ángel Barroso Auserón, Ignacio Bergillos (CESAG), Óscar Brox (Universitat de València), Fabián Casas Lomero, María Belén Ciancio, Fernando De Felipe Allué (Universitat Ramón Llull), Ruggero Eugeni (Università Cattolica del Sacro Cuore), Inmaculada Gordillo Álvarez (Universidad de Sevilla), Teresa Hernández Sorolla (Universidad de Lleida), Charo Lacalle (Universitat Autònoma de Barcelona), Pedro Lorca-Triguero, José Moure, Carlos Muguiro (Universidad de Navarra), José Antonio Palao Errando (Universitat Jaume I), Antonio Pizza de Nano (ETSAB), Irene Raya Bravo (Universidad de Sevilla), Juan Ángel Saiz Jiménez (Universitat Politècnica de València), Armando Souza Armero (Universidad de Buenos Aires), Anna Tous (Universitat Autònoma de Barcelona), Luis Veres (Universitat de València).
**Traductores (Translators):** Martin Boyd, Elisa Hernández Pérez, Mercedes Juncos Martínez, Antonio Loriguillo López, Ascensión Martín Díaz, Marta Martín Núñez.
**Agradecimientos (Aknowledgments):** Marina Abad Rubio, Amelia Falcó Tortosa, Adrià Lacreu Sanmartín, Cristina Morant Piris.
**Diseño y maquetación (Original design and layout):** Carlos Planes .
**Portada (Cover):** Diseñada por Carlos Planes utilizando un fotograma de *The Wire* (David Simon, HBO: 2002-2008)

## PRESENTACIÓN

7 La vida en serie
Elisa Hernández-Pérez

## CUADERNO

FICCIÓN EN SERIE
REFLEXIONES EN TORNO A LA TELEVISIÓN CONTEMPORÁNEA

13 *All in the Game: The Wire*, narración seriada y la lógica del procedimental
Jason Mittell

27 Heridas infinitas: estructura narrativa y dinámicas seriales en la ficción televisiva
Manuel Garin

43 Identificación, memoria, elaboración. La importancia del tiempo en el contexto del disfrute de las series de televisión
Olimpia Calí, Francesco Parisi

55 La relación del espectador con la violencia en *Daredevil*
José Rodríguez-Terceño, Juan Enrique Gonzálvez Vallés, David Caldevilla Domínguez

71 Aproximación a un modelo de análisis cultural de las adaptaciones de series televisivas
Enrique Canovaca de la Fuente

85 El hombre, el Otro y Dios: reflexiones sobre la mirada y la serialidad en The Young Pope
Aaron Rodríguez Serrano

## DIÁLOGO

101 Tiempo de series. Diálogo con Javier Olivares
Héctor Gómez

## (DES)ENCUENTROS

### MÁS ALLÁ DE LA «TELEVISIÓN DE CALIDAD»: EL MEDIO EN OTROS LUGARES DEL MUNDO

115 Introducción. De qué hablamos cuando hablamos de series de televisión
Elisa Hernández-Pérez

117 Discusión
Concepción Cascajosa Virino, Marjolaine Boutet, Amanda D. Lotz, Enrique Uribe-Jongbloed, Jerónimo Rivera-Betancur, Geoff Lealand

130 Conclusión. Repensar la televisión a nivel mundial
Elisa Hernández-Pérez

## PUNTOS DE FUGA

137 El «impoder» del cine. Un análisis sobre L'Homme atlantique
Arnau Vilaró i Moncasí

149 Zabriskie Point. El pop metafísico de Michelangelo Antonioni
Joël Mestre-Froissard, Joaquín Aldás Ruiz

165 Poética del montaje en Aguaespejo granadino: investigación estética, técnica y pedagógica sobre la experiencia del espectador en la obra de Val del Omar
Gonzalo de Lucas, Iván Pintor Iranzo

185 La música y la subversión del espacio-tiempo diegético en la obra de Pere Portabella (1967-1976)
Josep Torelló Oliver, Jaume Duran Castells

# LA VIDA EN SERIE

ELISA HERNÁNDEZ-PÉREZ

Sobre series de televisión se ha escrito mucho en los últimos años. La cantidad de textos académicos, blogs y noticias sobre la ficción televisiva reciente se ha multiplicado exponencialmente hasta alcanzar niveles inesperados. Se trata de un crecimiento literario y analítico que por supuesto ha ido en paralelo al desarrollo de las propias producciones, que han aumentado en cantidad, calidad y ambición ante nuestra atenta mirada como espectadores. Sin duda, parece pertinente hablar de las series de televisión como las principales producciones culturales de la época contemporánea. Pero, ¿no es esto en realidad un cliché, una frase vacía que nos permite el lujo de no hacernos ciertas preguntas quizás incómodas, impertinentes, complejas? Porque, ¿qué papel tienen realmente las series en nuestro imaginario colectivo? ¿Cómo y desde dónde debemos entenderlas? ¿Son puro entretenimiento, son obras de arte, son transmisoras de ideologías, son aparatos sociales o son meros productos industriales? En resumen, ¿qué es una serie de televisión?

En este monográfico hemos querido recopilar todas estas dudas para ofrecer al lector un abanico de propuestas que nos permitan pensar las series de televisión de una manera diferente. Dejando de lado las historias que cuentan o los mundos y personajes que construyen, los artículos que componen la sección Cuaderno se enfrentan a las series como artefactos culturales en el sentido más amplio del término. Jason Mittell abre el monográfico haciendo uso de *The Wire* (HBO: 2002-2008) como ejemplo para establecer que quizás las comparaciones con otros medios no son el mejor modo de estudiar las series, reivindicando así la necesidad de comprenderlas en y desde su propio medio: la televisión. Casi como respuesta involuntaria a este primer texto, Manuel Garin plantea la necesidad de recuperar e incorporar la noción de serialidad a las diferentes metodologías de análisis de series de televisión, por cuanto ha de ser la propia estructura seriada lo que resulte determinante a la hora de entender y estudiar estas ficciones televisivas. Desde un punto de vista totalmente dife-

rente, Francesco Parisi y Olimpia Calì reflexionan sobre el impacto cognitivo que los mensajes serializados y extendidos en el tiempo tienen en nuestras capacidades de creación y transformación de recuerdos e imágenes mentales. Por su parte, José Rodríguez-Terceño, Juan Enrique Gonzálvez Vallés y David Caldevilla Domínguez se preguntan cómo un recurso como el uso continuo y seriado de la violencia puede servir para construir un relato y la relación afectiva de los personajes con el espectador en *Daredevil* (Netflix, 2015-). Centrándose en la producción y la distribución, el trabajo de Enrique Canovaca analiza varios ejemplos de adaptaciones de series norteamericanas en España con el propósito de arrojar luz sobre un complejo proceso de traducción intercultural que no siempre sale como sus realizadores desearían. Finalmente, el Cuaderno se cierra con la aportación de Aarón Rodríguez Serrano, un análisis de la construcción de la mirada en *The Young Pope* (HBO: 2016-), de Paolo Sorrentino, confirmando cómo la serialidad puede servir también para reflexionar(nos) en torno a cuestiones que van mucho más allá de la producción televisiva.

El Cuaderno se complementa con una entrevista a Javier Olivares, co-creador (junto a su recientemente fallecido hermano Pablo) de *El Ministerio del Tiempo* (TVE: 2015-), la serie que podríamos considerar el primer gran fenómeno televisivo propiamente español. En ella, Javier nos habla de las múltiples alegrías y disgustos que le ha dado su larga y productiva carrera como guionista de series de televisión, además de ofrecernos un punto de vista privilegiado del funcionamiento de la industria audiovisual en nuestro país. Siguiendo con esta idea y buscando insistir en que las series de televisión no son sino el resultado visible de todo un aparato económico e industrial, la sección de (Des)encuentros recoge una discusión entre expertos en televisión procedentes de diferentes lugares del mundo (España, Francia, Estados Unidos, Colombia y Nueva Zelanda), una puesta en común de ideas, comentarios e interpretaciones que forma parte de ese enorme e inabarcable debate sobre el casi inefable fenómeno que es la globalización cultural.

Como siempre, este número de *L'Atalante* se cierra con las variadas aportaciones de la sección Puntos de Fuga, que en esta ocasión nos llevan desde la representación del deseo como carencia en el cine de Marguerite Duras hasta la presencia del *Pop Art* en *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni, 1970), pasando por lo poético del montaje en el film *Aguaespejo granadino* (1953-1955) de Val del Omar y el uso de la música en la obra de Pere Portabella. Estas propuestas, aunque a primera vista parezcan alejadas del hilo conductor del resto de este número 24 de *L'Atalante* —la reflexión sobre el rol y funcionamiento de la serialidad televisiva en nuestro universo cultural contemporáneo—, en realidad proceden todas del mismo lugar, de ese sentimiento de curiosidad y fascinación que nos lleva a preguntarnos qué hay detrás de todas esas imágenes audiovisuales que, serializadas o no, nos seducen una y otra vez. ¿Por qué? ¿Cómo? Aunque seamos incapaces de ofrecer una respuesta unívoca, agradecemos la oportunidad de poder seguir haciéndonos estas preguntas y de compartirlas con todos aquellos que también se las plantean. ■

## LA VIDA EN SERIE


### Resumen

Presentación de los contenidos del número 24 de *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, que reflexiona en torno a las series de televisión y su consideración como productos culturales centrales en el momento actual. El texto repasa los artículos presentes en el Cuaderno, que abordan el tema de la ficción televisiva desde distintas perspectivas. Además, hace referencia a la entrevista a Javier Olivares, creador de *El Ministerio del Tiempo* (2015-), que compone el Diálogo, así como a la discusión mantenida por diversos expertos internacionales en torno a las series desde un punto de vista industrial en (Des)encuentros. Ambas secciones complementan la visión teórica del tema ofrecida en el Cuaderno. Por último, se alude a los artículos incluidos en la sección de Puntos de fuga y los vínculos que unen el análisis cinematográfico realizado en dichos artículos con el análisis de las series realizado en el resto del número.



### Palabras clave

Serialidad; ficción televisiva; artefactos culturales; época contemporánea.



### Autora

Elisa Hernández-Pérez (Tenerife, 1988) es licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Salamanca. Tras cursar el Máster en Historia del Arte y Cultura Visual (2012) y el Máster en Interculturalidad y Políticas Comunicativas de la Sociedad de la Información (2013), ambos por la Universitat de València, actualmente se encuentra realizando su tesis doctoral, un análisis de la representación del discurso capitalista contemporáneo en la serie de televisión *The Wire* (David Simon, HBO: 2002-2008), como becaria FPU (Ministerio de Educación).



### Referencia de este artículo

Hernández-Pérez, Elisa (2017). La vida en serie. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 24, 7-9.


## LIFE IN SERIES


### Abstract

Presentation of the contents of issue 24 of *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, which reflects upon television series and their consideration as central cultural products at current times. The text goes over the articles present in the Notebook section, which address the topic of television fiction from different perspectives. Moreover, it refers to the interview with Javier Olivares, creator of (2015-), in the Dialogue section, as well as the discussion held by various international experts about series from an industrial point of view in (Dis)agreements. Both sections complement the theoretical point of view on the topic offered in the Notebook section. Finally, a reference is made to the articles included in the Vanishing Points section, highlighting the links existing between the cinematographic analysis made in those articles and the analysis of televisión series carried out in the rest of the issue.



### Key words

Seriality; Television fiction; Cultural artifacts; Contemporary age.



### Author

Elisa Hernández-Pérez received her Bachelor's Degree in Art History from Universidad de Salamanca in 2010. She has a Master's Degree in Art History and Visual Culture (2012) and another in Interculturality and Communication (2013), both from Universitat de València. She is currently working on her PhD dissertation, which is a textual analysis of the representation of contemporary capitalist discourse in the television series *The Wire* (David Simon, HBO: 2002-2008), as a pre-doctoral research fellow in Communication Studies at Universitat de València, through the FPU PhD scholarship program (Ministry of Education of Spain).



### Article reference

Hernández-Pérez, Elisa (2017). Life in series. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 24, 7-9.

Edita / Published by

Licencia / License

**ISSN** 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com

CUADERNO

# FICCIÓN EN SERIE
## REFLEXIONES EN TORNO A LA TELEVISIÓN CONTEMPORÁNEA


**_ALL IN THE GAME: THE WIRE_, NARRACIÓN SERIADA Y LA LÓGICA DEL PROCEDIMENTAL**
Jason Mittell

**HERIDAS INFINITAS: ESTRUCTURA NARRATIVA Y DINÁMICAS SERIALES EN LA FICCIÓN TELEVISIVA**
Manuel Garin

**IDENTIFICACIÓN, MEMORIA, ELABORACIÓN. LA IMPORTANCIA DEL TIEMPO EN EL CONTEXTO DEL DISFRUTE DE LAS SERIES DE TELEVISIÓN**
Olimpia Calí, Francesco Parisi

**LA RELACIÓN DEL ESPECTADOR CON LA VIOLENCIA EN _DAREDEVIL_**
José Rodríguez-Terceño, Juan Enrique Gonzálvez Vallés, David Caldevilla Domínguez

**APROXIMACIÓN A UN MODELO DE ANÁLISIS CULTURAL DE LAS ADAPTACIONES DE SERIES TELEVISIVAS**
Enrique Canovaca de la Fuente

**EL HOMBRE, EL OTRO Y DIOS: REFLEXIONES SOBRE LA MIRADA Y LA SERIALIDAD EN _THE YOUNG POPE_**
Aaron Rodríguez Serrano

# *ALL IN THE GAME: THE WIRE*, NARRACIÓN SERIADA Y LA LÓGICA DEL PROCEDIMENTAL*

JASON MITTELL

*The Wire* (David Simon, HBO: 2002-2008) es el ejemplo perfecto de serie querida por la crítica —poca gente la ve (por lo menos en comparación con los datos de audiencia de la televisión comercial), pero genera adoración y obsesión en buena parte de los que lo hacen. Los críticos televisivos han asumido la responsabilidad de insistir a sus lectores para que le den una oportunidad, pidiendo a los espectadores más reticentes que pasen por alto su visión del mundo cínica y oscura para ver la verdad y la belleza que ofrece en su aguda visión del lóbrego corazón de la ciudad estadounidense. Por suerte para nosotros, los *fans* desperdigados, HBO ha permitido que la serie dure cinco temporadas, incluso sin tener claro que los dedicados seguidores de la serie vayan a generarles beneficios económicos[1].

Lo que me resulta más interesante sobre el generoso y merecido halago de la crítica a *The Wire* no es que pueda o no traducirse en un aumento de la audiencia, sino que hay un cierto consenso a la hora de situar la serie en las coordenadas propias de otro medio. Para muchos críticos, blogueros, *fans* e incluso para el propio creador David Simon, *The Wire* se entiende mejor no como una serie de televisión, sino como una «novela visual». Como investigador en televisión, esta metáfora *cross-media* resulta irritante —no porque no me gusten las novelas, sino porque me encanta la televisión—. Considero que la mejor ficción televisiva no debería entenderse como una simple imitación de un medio más antiguo y mejor valorado culturalmente. *The Wire* es una obra maestra de la televisión, no una novela que, por azares del destino, es televisada. Y, por ello, debería entenderse, analizarse y celebrarse en los términos de su propio medio.

Aun así, pensar de manera comparativa entre diversos medios puede resultar gratificante como ejercicio crítico para ilustrar lo que hace que un

medio en particular sea distinto y cómo sus normas y suposiciones pueden repensarse. Así que antes de considerar cómo la serie funciona televisivamente, ¿qué nos enseña sobre *The Wire* pensar en ella como novela? Y, ¿pueden otras metáforas *cross-media* producir otras percepciones?

## DE LO LITERARIO A LO LÚDICO

Las cualidades novelísticas de *The Wire* están directamente relacionadas con la estructura de su narración y sus ambiciones. Como Simon afirma frecuentemente en entrevistas y en audiocomentarios, su intención no es otra que la de contar una historia extensa, algo que tradicionalmente ha sido terreno reservado para la novela dentro del campo de los formatos culturalmente legítimados. Simon resalta cómo cada temporada tiene su propia integridad estructural, similar a un volumen perteneciente a una novela épica más larga, y cómo cada episodio se erige como un capítulo independiente dentro de ese libro. El modelo, modestia aparte, podría ser *Guerra y paz*, una extensa narrativa que contiene quince «libros», cada uno subdividido en, por lo menos, una docena de capítulos que se publicaron de manera periódica durante cinco años —menos modestamente, Simon ha mencionado *Moby-Dick* como otro punto de comparación, aunque dicha novela épica no se publicó por entregas ni está subdividida en libros—.

En *The Wire*, cada temporada se centra en una faceta particular de Baltimore de manera que, lentamente, se construye un conjunto cohesionado. Cada uno de los episodios no sigue la lógica auto-conclusiva que sí tiene gran parte del resto de la programación televisiva, ya que las tramas y subtramas se construyen gradualmente y los personajes principales pueden tardar semanas en aparecer. «Novelística» es un término adecuado para describir esta estructura narrativa, ya que raramente nos sumergimos en una novela esperando que el primer capítulo sea representativo de toda su estructura, algo que sí se espera de un piloto televisivo. Simon hace hincapié en cómo la serie requiere de paciencia para permitir que se construyan las historias y que los temas se acumulen —un compromiso más típico del lector que del televidente—. La presencia en la plantilla de prestigiosos escritores de ficciones criminales como George Pelecanos, Richard Price y Dennis Lehane acentúa esa asunción de la serie como una novela. Sin duda, *Clockers*, la novela de Price, con un foco en un criminal y otro en un policía en la guerra contra las drogas, ha sido una influencia fundamental para la serie.

Este paralelismo con la novela trae consigo no solo una estructura y enfoque concretos, sino también una multitud de valores culturales asumidos. Mientras que la historia de la novela en los siglos XVIII y XIX incluye numerosas pugnas sobre los méritos estéticos y culturales del formato, cuando apareció la televisión a mediados del siglo XX, el papel cultural de la novela ya estaba asentado cómodamente en el imaginario colectivo como uno de los formatos narrativos más elitistas y privilegiados. La televisión ha usurpado el papel que la novela jugaba como la forma narrativa más popular y culturalmente influyente, como el medio más popular entre las masas que amenaza con corromper a sus lectores y con empeorar sus estándares culturales.

Al afirmar que *The Wire* es una novela televisada, Simon y los críticos intentan legitimar y validar el menospreciado medio televisivo, relacionándolo con la esfera intelectual de la literatura. El término «novela televisada» funciona como un oxímoron con asumidos valores culturales, de la misma manera en que el término *soap opera* yuxtapone los extremos del arte y de lo comercial en una contradicción cultural. En el contexto del eslogan de HBO «It's not TV, it's HBO», la relación con la novela rescata a *The Wire* de los estigmas de la forma televisiva, elevándola sobre las arenas movedizas de la fugacidad comercial que, para muchos, es la televisión. Sin embargo, se podría afirmar que resaltar la faceta literaria de *The Wire*

también provoca que se oscurezcan muchas de sus virtudes y cualidades, abocando la comparativa al fracaso si la medimos por algunos de los estándares estéticos de la novela.

A pesar de que la versatilidad de la novela como formato impide poder definirla exclusivamente según un tema o alguna cualidad formal en concreto, sí que podemos señalar algunas características claves comunes a muchas novelas que *The Wire* parece no compartir. Las novelas, normalmente, indagan en la vida interior de los personajes, tanto a través de tramas que se centran en la evolución y transformación del personaje como mediante la narración que nos permite acceder a los pensamientos y creencias de los personajes. Incluso las novelas que tratan sobre una amplia variedad de personas e instituciones suelen basar su visión del mundo en las experiencias de uno o dos personajes centrales que evolucionan a medida que la narrativa avanza —por ejemplo, la novela de Charles Dickens *Casa desolada* examina instituciones tales como el sistema legal, pero lo hace, principalmente, a través de la experiencia y perspectiva de un protagonista—. Estos modos de caracterización y de interioridad no son exclusivos de la novela y, probablemente, se pueden aplicar también a muchas series de televisión, pero, si usamos *The Wire* como ejemplo de novela televisada, asumimos que comparte estas bases de la novela a la hora de tratar a los personajes, algo que, bajo mi punto de vista, no sucede.

Simon ha sugerido que *The Wire* es una serie sobre la relación entre el individuo y las instituciones, una afirmación que la serie parece sostener. Pero se podría decir que el énfasis es más incisivo en las instituciones que en los individuos, ya que dentro de cada sistema social que la serie explora —la policía, el narcotráfico, los muelles, el gobierno de la ciudad y el sistema educativo— la institución es presentada a través del punto de vista de numerosos personajes. Sin duda, Jimmy McNulty es el foco central para entender la burocracia policiaca y funciona nominalmente como el protagonista de la serie, pero en la cuarta temporada es relegado a un segundo plano mientras personajes como Cedric Daniels, «Bunny» Colvin y Bunk Moreland ofrecen puntos de vista alternativos para explorar el sistema policiaco. Del mismo modo, experimentamos el tráfico de drogas a través de diversos personajes como D'Angelo Barksdale, Stringer Bell, Omar Little o Bodie Broadus. Mientras que todos estos personajes son profundos y complejos, apenas aprehendemos su existencia más allá del modo en que encajan en sus roles institucionales. Incluso las relaciones románticas parecen poner en primer plano esos lazos interinstitucionales entre la policía, los abogados y los políticos, y no tanto los lazos interpersonales que conforman las vidas y motivaciones interiores de los personajes. El alcoholismo y la infidelidad crónicos de los agentes de policía de *The Wire* retratan más a lo defectuoso de la institución que a los puntos débiles de las personas; por ejemplo, la policía admira la disciplina y coordinación sistemáticas de la banda de narcotraficantes de Avon Barksdale, virtudes que escasean en el departamento de policía de Baltimore.

Con esto no quiero sugerir que los personajes de *The Wire* sean planos o meras siluetas de cartón representando una simulación social. Una de las mejores características de la serie es la habilidad de crear personajes dolorosamente humanos a partir de pequeños momentos y sutiles gestos, como Lester Freamon lijando silenciosamente muebles para una casa de muñecas, D'Angelo Barksdale eligiendo qué ropa ponerse, o Bubbles intentando encontrarse a sí mismo mientras vagabundea aturdido por *Hamsterdam*. Pero el modo en que *The Wire* retrata sus personajes es claramente no novelístico: no hay monólogos internos ni discursos que articulen los pensamientos de los personajes, solo ligeras percepciones de las intenciones o las transformaciones que motivan las acciones de los personajes. La profundidad del personaje se expresa mediante la textura de lo cotidiano del trabajo —un conjunto de siste-

mas operativos que trabajan para deshumanizar a los personajes a cada momento—. Como señala Simon, «*The Wire* [...] se resiste a la idea de que, en esta América postmoderna, los individuos triunfan sobre las instituciones. La institución siempre es más grande y no tolera ese grado de individualidad a ningún nivel durante ningún periodo de tiempo. Esos momentos de caracterización épica son intrínsecamente falsos. Están todos arraigados en viejos *westerns* o algo así. Un tipo cabalga hacia el pueblo, lo limpia y luego se marcha. Ya no hay más limpieza, ni cabalgar hacia el pueblo, ni luego marcharse. La ciudad es lo que es»[2] (citado en Mills, 2007).

Según la lógica de los personajes de la serie, la institución es el elemento que define su vida, externalizada mediante prácticas, comportamientos y elecciones que niegan la individualidad y la voluntad —una estructura narrativa que parece contraria a los principios típicos de una novela—.

Hay características de la novela que claramente han inspirado a *The Wire*: el amplio alcance de la narración, la atención a los detalles de los sistemas y de los personajes y una profundización en los problemas sociales vista en novelas como *La Jungla*. Además, la evolución literaria de las últimas décadas ha abierto las posibilidades formales y estilísticas del género, y hay algunas tendencias ficcionales a las que remite la serie. En última instancia, sin embargo, mantengo que se debería ver *The Wire* a través de su propio medio, el televisivo, para entender y apreciar mejor sus logros y su relevancia. Pero ver un texto a través de las expectativas y asunciones de otro medio puede ayudarnos a entender su lógica cultural propia. ¿Podrían otras metáforas mediáticas, con estas obvias limitaciones, ser igual de útiles para descifrar a *The Wire*? Por supuesto, el periodismo o el documental serían aptos para la comparación, dados los orígenes de Simon como periodista y su interés en la no ficción creativa. Aun así nos gustaría sugerir que podría ser útil ver la serie desde el punto de vista de un medio que aparentemente no tenga nada que ver, con lo que nos permitimos un breve excurso para responder una pregunta inverosímil: ¿cómo podríamos entender *The Wire* como un videojuego?

Comencemos por admitir una limitación significativa: ver *The Wire* no es un proceso interactivo, al menos no en el modo explícito según el cual, como afirma Eric Zimmerman (2004: 158), se tipifican los juegos. Por otro lado, ver un partido de béisbol tampoco es interactivo, a pesar de nuestros supersticiosos esfuerzos destinados a promover la buena suerte de nuestro equipo, escogiendo cuidadosamente nuestra ropa, gestos o comportamiento; lo que hasta ahora no nos ha servido para alterar el resultado de ningún partido de los Red Sox (al menos hasta dónde sabemos). Si pensamos en una serie como *The Wire* como un juego, necesitamos considerar los elementos lúdicos dentro de la diégesis de la serie, y no el tipo de juego interactivo que esperamos al poner en marcha un videojuego. Así, *The Wire* podría ser considerado como un juego espectatorial que se juega en pantalla para beneficio de la audiencia.

Sin duda, los juegos desempeñan un papel más crucial que la literatura dentro del mundo narrativo de *The Wire*, ya que los personajes nunca aparecen leyendo, pero suelen ser vistos jugando a los dados o al golf, viendo baloncesto o asistiendo a peleas de perros. Más concretamente, casi cada episodio tiene al menos una referencia al «juego», un término coloquial para el tráfico de drogas que se extiende a todos los escenarios institucionales de la serie. En el retrato que la serie realiza de Baltimore, el juego se juega en todas partes —las esquinas, el ayuntamiento, la comisaría de policía y la sala de juntas— y por todo tipo de jugadores — los yonquis de la calle que quieren consumir droga, los políticos corruptos a la búsqueda de fondos para sus campañas, los policías que pugnan por un ascenso, los estibadores que intentan mantener el puerto activo. «El juego» es la metáfora universal en la lucha urbana, ya que todos deben jugar o ser usados en el juego, tal y como Marla Daniels

trata de advertir a su marido, Cedric, «el juego está amañado —no puedes perder si no juegas—» (#1x02: The Detail, Clark Johnson, HBO: 2002). A veces los personajes juegan el mismo juego, dado que la persecución entre los policías y la banda de Barksdale se convierte en una serie de ataques y contraataques, pero otras instituciones participan en un juego totalmente diferente —en la primera temporada, los policías acuden al FBI para que les ayuden a destapar el sistema de tráfico de drogas y blanqueo de dinero de los Barksdale, pero los federales solo *juegan* al terrorismo y a la corrupción política. Al final, Bell es derrotado al intentar jugar dos juegos a la vez y queda atrapado cuando las reglas del juego de las drogas entran en conflicto con las del juego político empresarial.

Simon ha sugerido que la intención de la serie es «retratar los sistemas e instituciones y ser honestos con nosotros mismos y con los espectadores acerca de lo complejos que estos problemas son» (citado en Zurawik, 2006). Mientras Simon supone que la novela televisada es la forma más adecuada para lograr estos objetivos, en el entorno de los medios de comunicación los videojuegos son el medio adecuado para retratar sistemas complejos. Como escribe Janet Murray, «cuanto más vemos la vida en función de sistemas, más necesitaremos un medio que modele el sistema para representarlo —y menos podremos desestimar estos sistemas organizados de reglas como meros juegos—» (citado en Moulthrop, 2004: 64). Si las novelas normalmente colocan en un primer plano la caracterización y la interioridad de maneras que *The Wire* parece negar, los videojuegos destacan esa complejidad de los sistemas e instituciones interrelacionados, una de las principales fortalezas de la serie.

Muchos videojuegos se basan en la lógica de la simulación de sistemas complejos, modelando un conjunto interrelacionado de prácticas y protocolos para explorar cómo tomar una decisión puede extenderse hasta dar lugar a un mundo inmersivo. Ian Bogost (2006: 98) define una simulación como «una representación de un sistema origen a través de un sistema menos complejo que informa al entendimiento del usuario sobre el sistema origen en cuestión de una manera subjetiva» —una formulación que ciertamente captura la esencia de *The Wire* como una síntesis dramática de los sistemas institucionales de Baltimore a través de la perspectiva crítica de Simon y sus co-guionistas. Podríamos imaginar la serie como una adaptación televisiva del emblemático videojuego de Will Wright, *SimCity* (1989): un conjunto de sistemas es dramatizado, cada uno con diferentes variables que se propagan a través de un modelo de simulación más amplio de manera impredecible y en ocasiones contradictoria. *SimCity* funciona como un «juego de Dios» a un macro nivel de control sobre las micro decisiones de la existencia urbana. Pero *The Wire* dramatiza sus instituciones a través de las acciones de los personajes en relación con ellas, mezclando el ámbito urbano de *SimCity* con el enfoque personal, siguiendo el modelo de *Los Sims* (2000), la iteración más popular de Wright en el género de juegos de simulación. Bogost analiza la estructura celular de las simulaciones con unidades que operan en microcontextos que se unen para crear sistemas emergentes más amplios. Esto es frecuente en la Baltimore de *The Wire*; en el primer episodio, por ejemplo, un violento encuentro fortuito entre Johnny Weeks y Bodie lleva a Bubbles a buscar venganza contra la banda de narcotraficantes de Barksdale, una unidad de operación a pequeña escala que conduce a grandes transformaciones institucionales tanto para la policía como para los traficantes. Tales hechos y cambios a nivel de personajes e instituciones se desarrollan a lo largo de la serie para modelar cómo las instituciones operan y se filtran en las vidas de sus empleados y miembros, un modo de representación que une las lógicas de *SimCity* y *Los Sims*.

Uno de los elementos centrales de los juegos, especialmente de los que se centran en la simulación, es su rejugabilidad; para que un juego sea

bien recibido por los jugadores, normalmente debe permitir una suficiente variación experimental para promover múltiples pasadas por su viaje lúdico. En lugar de ver cada temporada de *The Wire* como un único libro dentro de una novela épica, podríamos entenderlas como partidas de un juego de simulación. En la primera temporada, vemos los intentos de la policía de acabar con la banda de Barksdale, que concluye con un aparente jaque mate ante el que Avon Barksdale y Stringer Bell ceden ante las últimas acciones de la policía (#1x12: Cleaning Up, Clement Virgo, HBO: 2002). Sin embargo, en lugar de concluir, la partida finaliza en un punto muerto en el que ningún jugador sale victorioso —algunos criminales son sentenciados, pero la maquinaria de los Barksdale permanece intacta—. La tercera temporada ofrece una iteración con algunos cambios en sus variables y estrategias para todas las partes: ¿Y si las drogas se despenalizaran? ¿Y si el tráfico de drogas se legalizara a través de una cooperativa que evitara la violenta competencia entre bandas? ¿Y si un matón se arrepiente y trata de trabajar por su comunidad? Dada la visión cínica de las instituciones corruptas en la serie, los intentos de reforma normalmente producen varias formas de fracaso, ya que los parámetros del sistema están demasiado bloqueados para que se produzca un verdadero cambio social o para permitir una solución imaginable a los problemas sistémicos; como señala Pryzbylewski en un episodio posterior, haciendo una referencia al fútbol, pero también a su propia vida, «nadie gana, un lado pierde más despacio» (#4x04: Refugees, Jim McKay, HBO: 2006). Sin embargo, la lúdica alegría de la tercera temporada yace en la posibilidad de reproducir la narrativa de la primera, imaginando nuevas reglas y formas de jugar el juego —un modelo de compromiso que presenta una visión menos imaginativa y más brutal que carece de moralidad en la repetición del juego de la droga en la cuarta temporada, bajo el liderazgo de Marlo Stanfield—.

Los personajes de *The Wire*, a pesar de ser indudablemente humanos y multidimensionales, están tan poco definidos en sus potencialidades como los avatares en los videojuegos. Cada uno hace lo que hace porque esa es la manera en la que se juega el juego —Bubbles no puede desintoxicarse, McNulty no puede seguir órdenes, Avon no puede dejar de luchar por sus esquinas y Frank Sobotka no puede dejar atrás los días de gloria del muelle—. Los personajes con la voluntad y la oportunidad de cambiar, como Bell, D'Angelo o Colvin, se encuentran con que el sistema es demasiado resistente, los «boss levels» demasiado difíciles como para superar el *status quo*. La serie ofrece un juego que se resiste a la agencia, un sistema impermeable al cambio y en el que, aun así, los jugadores siguen jugando porque es lo único que saben hacer. La escena inicial de la serie muestra a McNulty entrevistando al testigo de un asesinato en el que alguien ha muerto tras haber intentado robar en una partida de dados. A pesar de que la víctima intentaba robar durante las partidas de los viernes por la noche, el testigo dice que tenían que dejarle jugar porque «esto es América, tío» (#1x01: The Target, Clark Johnson, HBO: 2002). El juego debe jugarse, no importa el precio. A lo largo de la serie, los momentos de mayor conflicto son aquellos en los que un jugador se pasa de la raya y rompe las reglas no escritas de su institución; disparar a Omar un domingo por la mañana, Carver filtrando información sobre Daniels, Nick Sobotka yendo más allá del contrabando para entrar en el narcotráfico. En la representación del Baltimore de la serie, el juego es más que una metáfora; es el contrato social que mantiene al mundo unido por un fino hilo.

La cuarta temporada ofrece una iteración a modo de *pack* de expansión, con nuevos avatares y escenarios, centrada en los niños de la escuela de educación secundaria Tilghman. La introducción de este nuevo sistema desencadena la angustia emocional —las reglas de la lógica de simulación de *The Wire* aseguran que la mayoría de los niños acabarán rotos y dañados, ya que así es como se juega el juego—. A medida que avanza la tempora-

da, las elecciones que los niños toman y las acciones representadas funcionan como unidades operativas, micro-instancias que, poco a poco, se unen en fuerzas sistemáticas mayores. Atendemos con la esperanza de que cada uno elija los movimientos correctos y de que lo haga siguiendo las reglas que ya conocemos bien tras tres temporadas, pero nos damos cuenta de que nadie gana —se trata de ver quién pierde más despacio—. Es un tributo de la eficiencia de la lógica de los sistemas emergentes de la serie que, al final, el destino de cada niño sea impredecible desde el principio y totalmente inevitable dada la forma en que cada uno juega —y es usado por y para— el juego. Como espectadores, también jugamos apostando por y apoyando a jugadores concretos, prestando atención a los incidentes que podrían haber cambiado sus vidas a lo largo del camino y aprendiendo las lecciones de la retórica de la simulación de la serie. Como observa Bogost (2006), las simulaciones generan conflictos y refuerzan ideologías a través de sus reglas y asunciones subyacentes. *The Wire* sirve como prototipo de un juego persuasivo en que se discuten la ineficiencia de la guerra contra las drogas, las clases políticas del Estados Unidos urbano y el fracaso de la educación norteamericana bajo la tiranía de los exámenes, datos e informes, todo enmarcado retóricamente por la metáfora de un juego que ha de jugarse y perderse.

Si los videojuegos ofrecen esta perspicaz visión sobre lo que hace que *The Wire* sea una serie innovadora y exitosa, ¿por qué Simon o los críticos no ponen de relieve este paralelo *cross-media* y sí el de la novela? La respuesta es obvia: compararla con la forma literaria más refinada y no con otro medio más marginalizado ayuda a legitimar la serie. Y, por supuesto, Simon y sus co-guionistas probablemente conciben sus prácticas como adecuadas en relación con su concepción de lo que una novela puede hacer, usando «el juego» como una metáfora para las desoladas vidas de sus personajes e instituciones. Pero a través de mi pequeño *juego*, leer *The Wire* para la antología *Third Person*[3] a través de la mirada analítica de su anterior publicación sobre videojuegos, *First Person*, podemos ver tanto las *posibilidades* como las limitaciones de analizar un texto a través del marco de lo que no es. En última instancia, los mejores análisis sobre la serie son los que no la consideran una novela o un juego, sino que la comprenden en términos de lo que realmente es: un ejemplo magistral de narración televisiva.

## EL PROCEDIMENTAL SERIALIZADO

Contextualizar *The Wire* respecto a la narración televisiva nos ayuda a entender por qué Simon se sintió obligado a presentar la serie como atípica en el medio televisivo, más allá de las jerarquías culturales implícitas. En el debut de la serie en 2002, la televisión se encontraba en medio de un cambio distintivo en cuanto a las estrategias narrativas y sus posibilidades, explorando un modo de complejidad narrativa que hemos analizado en trabajos previos (Mittell, 2006). El trabajo televisivo anterior de Simon había sido principalmente en la serie de NBC *Homicidio* (Homicide: Life on the Street, NBC: 1993-1999), basada en su libro de no ficción; los productores de *Homicidio* luchaban constantemente contra las peticiones de la cadena de tramas más cerradas e inspiradoras, añadiendo finales más esperanzadores a la deprimente visión del asesinato en un contexto urbano. Pero en la década que va desde el estreno de *Homicidio* en 1993 y hasta el debut de *The Wire*, muchas series ofrecieron innovaciones en forma de complejas narraciones televisivas de largo formato, a saber: *Expediente X* (The X-Files, Chris Carter, Fox: 1993-2002), *Buffy, cazavampiros* (Buffy, the Vampire Slayer, Joss Whedon, The WB: 1997-2003), *El ala oeste de la Casa Blanca* (The West Wing, Aaron Sorkin, NBC: 1999-2006), *Alias* (J.J Abrams, ABC: 2001-2006), *24* (Joel Surnow, Robert Cochran, Fox: 2001-2010), y más relevante para la serie de Simon, la tan aclamada producción televisiva de HBO *Oz* (Tom Fontana, HBO: 1997-2003), *Los*

*Soprano* (The Soprano, David Chase, HBO: 1999-2007) y *A dos metros bajo tierra* (Six Feet Under, Alan Ball, HBO: 2001-2005), al igual que su propia miniserie *La esquina* (The Corner, David Simon y Ed Burns, HBO: 2000). Así, mientras Simon define su serie principalmente en términos novelísticos, al contrario que con su frustrante trabajo para *Homicidio*, en realidad hubo muchos precedentes televisivos clave para la narración gradual de larga duración en los que pudo inspirarse.

*The Wire*, por supuesto, recupera numerosas tradiciones televisivas, especialmente desde su posición dentro de las categorías de género. El drama policiaco es un vínculo evidente, pero resulta incómodo; al contrario que casi todas las series policiacas, *The Wire* se centra tanto en los criminales como en la policía y, según avanzan las temporadas, otras instituciones cívicas se convierten en el centro de la narrativa. La serie parece pertenecer más bien a la quimérica categoría del «drama urbano», en el que se documenta la decadencia sistémica de la ciudad; temáticamente, los dramas policiacos tratan sobre la lucha contra la decadencia, en lugar de contribuir a su declive. En espíritu, y también en ejecución, *The Wire* se remonta a los dramas sociales de principios de los años sesenta, críticamente aclamados pero poco vistos, como *Mundos opuestos* (East Side/West Side, Mervyn LeRoy, 1949) y *Los defensores* (The Defenders, Reginald Rose, CBS: 1961-1965), pero merced al contexto industrial de la televisión por cable *premium*, *The Wire* puede sobrevivir (aunque a duras penas) como una lóbrega declaración social sin alcanzar una audiencia masiva, un lujo que las cadenas de los años sesenta no se podían permitir.

Lo que la serie comparte más directamente con muchos dramas policiacos precedentes es su atención al procedimiento legal. *Dragnet* (Jack Webb, NBC: 1951-1970) fue pionera entre las series televisivas sobre policías en los años cincuenta, inventando tanto el vocabulario formal como el cultural del enjuiciamiento criminal. A pesar de que hoy sea vista como una caricatura idealizada, en su momento *Dragnet* representaba el culmen de una autenticidad convincente, ofreciendo a los espectadores una visión *noir* y cruda de las zonas desfavorecidas de Los Ángeles y una celebración de los policías que las protegen. El foco narrativo de la serie se centraba en la maquinaria operativa del mundo policial, presentando una suerte de «realismo sistémico» que sublimó la profundidad del personaje a la lógica institucional (Mittel, 2004; 137). Mientras que *Dragnet* sí que condensó a toda la institución en el detective Joe Friday y sus colegas, el creador, productor y protagonista Jack Webb diseñó la serie para que Friday fuera visto como «un pequeño engranaje en una gran máquina de ejecución» (Mittell, 2004: 126) y redujo el protagonismo del personaje para generar un nivel de compromiso emocional propio de una pieza más del engranaje, redirigiendo el foco del espectador a los minuciosos detalles del trabajo policial. El legado del tono procedimental de *Dragnet* yace en series de larga duración como *Ley y orden* (Law & Order, Dick Wolf, NBC: 1990-2010) o la franquicia *CSI* (Anthony E. Zuiker y Ann Donahue, CBS: 2002-2016), cada una de las cuales ofrece la suficiente inversión emocional en los investigadores como para atraer a los espectadores, pero que los acaba enganchando cada semana con enrevesados misterios que serán resueltos por efectivos métodos forenses o judiciales.

*The Wire* logra producir tanto una inversión emocional en sus personajes como una detallada visión de los procedimientos. Las secuencias de apertura de cada temporada tipifican el enfoque de la serie. Los personajes quedan relegados a un segundo plano en una serie de operaciones: planos detalle de partes del cuerpo, maquinaria, gestos e imágenes icónicas de la vida urbana. Lo que importa en los créditos, y posiblemente también en la serie en su conjunto, no es ya quién está realizando las acciones, sino las propias prácticas de esa vida urbana: la policía, las drogas, el soborno a políticos y el escurrir el bulto a través de la burocracia, aspectos que constituyen en esencia el

retrato de la decadencia de Baltimore en la serie. *The Wire* ofrece una verdadera lección sobre los procedimientos policiales de escuchas telefónicas, los seguimientos costeros y la vigilancia, al igual que las perseguidas prácticas de distribución de drogas, contrabando y soborno. Una banda real de Nueva York llegó a modelar su estrategia de tirar teléfonos móviles a partir del modo de actuar de la banda de Barksdale —una conexión que la policía supo ver tras escuchar a los traficantes hablar del último episodio a través de escuchas telefónicas (Rashbaum, 2005)—. Mientras que los dramas procedimentales documentan las prácticas de investigación y juicio como prueba de un sistema judicial robusto y que funciona, los detalles en *The Wire* muestran unos sistemas oficiales que no pueden igualar la disciplina, creatividad y flexibilidad de los delincuentes, ofreciendo así una visión cínica de un sistema policiaco con todas las de perder.

El estilo y forma de la serie apoya sus afirmaciones de autenticidad. Aunque evita la voz *over* propia de la narración procedimental de *Dragnet*, *The Wire* parte de un compromiso similar para minimizar el drama y permitir que sean el diálogo y la acción en pantalla los que cuenten la historia. La serie se niega a usar música no diegética (salvo al finalizar cada temporada), minimiza los movimientos de cámara y evita el montaje llamativo, permitiendo que las actuaciones y el guion empleen un estilo naturalista. Al contrario que sus contemporáneas, que se prodigan en complejas estrategias narrativas, *The Wire* evita los *flashbacks*, la narración con voz en *off*, las secuencias de fantasía, la repetición desde múltiples puntos de vista o los comentarios reflexivos de la propia narrativa (Mittell, 2006). En cuanto al estilo a la hora de contar la historia, *The Wire* parece seguir más a los dramas policiacos convencionales, como *Ley y Orden*, que a innovadoras contemporáneas como *Los Soprano* o *24*, compartiendo un compromiso con la autenticidad y el realismo, tipificado por una estética minimalista y de estilo documental, que Simon (2006) resume como: «menos es más. Explicar todo al miembro más lento o vago de la audiencia destroza la verosimilitud y revela la propia película, en lugar de la realidad que la película trata de transmitir».

Mientras que su atención a los detalles procedimentales, la autenticidad y la verosimilitud podría hacer sombra a cualquier otra serie en la historia de la televisión, *The Wire* se desvía de una de las características que definen el drama policíaco. Normalmente las series procedimentales, desde las que se centran en las comisarías de policía hasta las que muestran prácticas médicas o detectives privados, tienen una estructura decididamente episódica, en la que cada semana uno o dos casos se descubren, son investigados y resueltos, y raramente reaparecen o son recordados en episodios posteriores. En *The Wire*, los casos duran más de una temporada entera, y todo lo que sucede es recordado mediante sus continuas repercusiones a lo largo de la historia —las lecciones se aprenden, los rencores se profundizan y las apuestas se elevan—. La serie pide al público que apueste decididamente por su memoria diegética, recompensando el consumo detallado con beneficios narrativos; por ejemplo, el arresto de un ayudante del senador Clay Davis en la primera temporada añade poco a su arco narrativo, pero establece una gran trama para las temporadas tres y cuatro. Si *Dragnet* representa el prototipo de procedimental típicamente episódico con cientos de entregas intercambiables, *The Wire* está al otro lado del espectro narrativo de la televisión, en el que cada episodio exige ser visto de forma seguida y con estricta continuidad. Así, *The Wire* funciona como lo que bien podría ser el único ejemplo de procedimental serializado de la televisión[4].

¿Cómo estructura *The Wire* este equilibrio entre tramas episódicas y seriales? En muchos ejemplos de complejidad narrativa de la televisión contemporánea, los episodios individuales mantienen una estructura coherente y estable, incluso cuando funcionan como parte de un arco narrativo mayor (Mittell, 2006; Newman, 2006). Los

episodios auto-conclusivos normalmente ofrecen una trama autónoma, mientras que otros funcionan principalmente dentro de arcos narrativos más largos en cada temporada; por ejemplo, cada episodio de *Veronica Mars* (Rob Thomas, United Paramount Network: 2004-2007) normalmente introduce y resuelve un único misterio, mientras que otros arcos narrativos más largos del personaje y su investigación avanzan al mismo tiempo que la trama auto-conclusiva de la semana. Otras series usan recursos estructurales para identificar distintos episodios, como la asignación específica de los *flashbacks* a un personaje cada semana de *Perdidos* (Lost, J.J. Abrams, Jeffrey Lieber, Damon Lindelof, ABC: 2004-2010) o la estructura de *la muerte semanal* de *A dos metros bajo tierra*. *The Wire* ofrece poca unidad episódica. A pesar de que cada episodio está estructurado para ofrecer una suerte de contrato narrativo y las correspondientes recompensas en hilos específicos, es difícil aislar cualquier característica identificadora de un único episodio del modo en que *Los Soprano* tiene marcadores de episodios tales como el de *la visita universitaria* o el del *ruso en el bosque*. De esta manera, *The Wire* encaja en los ideales novelísticos de Simon, con capítulos individuales que se ven mejor como parte de un conjunto cohesionado y no como entradas independientes. *The Wire* es, por tanto, uno de los programas televisivos más seriales, aunque privilegie de manera casi exclusiva los procedimientos institucionales y acciones por delante de las relaciones de personajes y luchas emocionales típicas de la mayoría de series dramáticas.

¿Cuál es el impacto de esta forma de narrativa única de la serie, más allá de una innovación formal con sus propias recompensas placenteras? *Dragnet* y las siguientes series policiacas procedimentales representan la aplicación de las leyes como una máquina eficiente —una perspectiva que la forma narrativa refuerza ofreciendo una visión semanal de cómo se resuelven los casos y cómo se reparte la justicia, de manera que el género respalda una ideología subyacente de apoyo al *statu quo* para tranquilizar a los espectadores sobre un sistema estatal capaz de proteger y servir—. Incluso la visión cínica y pesimista de la aplicación de las leyes de *Homicidio* ofrece una solución, si no tranquilidad, a través de su estructura narrativa cerrada[5]. En *The Wire*, las investigaciones en marcha rara vez se cierran y nunca se resuelven con certezas ideológicas ni victorias heroicas ni alivio emocional. Cuando McNulty permite que su orgullo se hinche al darse cuenta de que su equipo está compuesto de los mejores «policías natos», Freamon le baja de las nubes, señalando que, aunque cerraran un gran caso, no habría «un desfile, un reloj de oro, un momento brillante del día de Jimmy McNulty» (#3x09, Slapstick, Alex Zarkzewki, HBO: 2004). Incluso si se llega a la resolución de un caso, la serie niega el cierre heroico o cualquier sentido de aplicación de la justicia. Negando este cierre ideológico o las respuestas fáciles a los complejos problemas sistémicos documentados en *The Wire*, la serie nos recuerda que, al final, todo es un juego con otra mano esperando ser jugada.

La lógica lúdica de *The Wire* vuelve a aparecer aquí. Muchas de las narrativas complejas de la televisión emplean una estructura tipo puzle que despierta el interés del espectador, inspirando a los *fans* a ver series como *Perdidos*, *Veronica Mars* y *Heroes* (Tim Kring, NBC: 2006-2010) con los ojos de un forense para atender a los detalles y juntar los misterios y los enigmas codificados dentro de su estructura serial. A pesar de centrarse en crímenes y detectives, *The Wire* no ofrece prácticamente misterio alguno: normalmente sabemos quiénes son los criminales y lo que han hecho. Aunque la segunda temporada comienza con el homicidio sin resolver de un grupo de prostitutas del este de Europa en un contenedor del puerto, el enigma queda minimizado en el curso de la narración, tornando la revelación final en casi una acotación, puesto que el foco pasa enseguida a corruptelas mayores, el contrabando y la desintegración del trabajo —el único final que se ofrece al

descubrir el nombre del asesino ya muerto es la habilidad de borrar los *nombres en rojo* de la pizarra de la brigada de homicidios—. En lugar de misterios, la narrativa de la serie se centra en el juego entre diferentes sistemas en competición entre sí, con el suspense y la tensión generada gracias a la anticipación de qué procedimiento dará buenos resultados a cada lado y cómo terminará la partida cada bando antes de que se juegue la siguiente ronda. En la cuarta temporada asistimos con expectación a las vueltas y giros que son necesarios para que la policía descubra los cuerpos enterrados por Chris y Snoop, mientras las pistas potenciales y conexiones van pasando desapercibidas hasta que algunos encuentros azarosos llevan a Freamon a darse cuenta de la importancia de las casas selladas. Por tanto, la recompensa no es la aplicación de la justicia, ya que el caso sigue sin resolverse al final de la temporada, sino el viaje hacia este descubrimiento. La lógica cultural de los misterios canónicos se basa en la creencia de que las instituciones judiciales son capaces de resolver y castigar los crímenes; en la visión cínica de *The Wire*, los misterios son solo obstáculos para mejorar las tasas de éxito de los detectives de homicidio o las alteraciones en la maquinaria de funcionamiento de las operaciones delictivas.

Este foco procedimental de *The Wire* puede verse como un vínculo no solo con las tradiciones televisivas, sino también con las mecánicas del juego. Dentro del mundo de los estudios de videojuegos, el término «procesal»[6] evoca diferentes connotaciones muy diferentes a *Dragnet* y *CSI*. Algunos académicos de los videojuegos ven en la autoría procesal la esencia de la codificación de la jugabilidad, la «narrativa procesal», que delinea la unidad de operaciones que genera el mundo de juego y que permite la agencia del jugador (Mateas y Stern, 2007). Para Murray (1997: 274), la naturaleza procesal de los juegos y las narrativas digitales es única por «su habilidad para capturar la experiencia como sistemas de acciones interrelacionadas», una descripción que parece capturar el modo narrativo de *The Wire*. Bogost (2006: 46) se apoya en el modelo de Murray para mirar críticamente «tanto las obras basadas en tecnología como a las no tecnológicas desde la única perspectiva de su procesalismo compartido». Aunque el lenguaje procesal de *The Wire* no está escrito en binario, cada institución de Baltimore tiene un código subyacente, desde las reglas de tregua del juego del narcotráfico hasta la rotación racial a la hora de elegir líder sindical. La serie suele destacar lo que pasa cuando los códigos de conflicto se superponen, como con el intento de Bell de llevar *Robert's Rules of Order* a las reuniones de traficantes de drogas o el intento de distensión en la guerra contra las drogas de Colvin al crear *Hamsterdam*. Tales conflictos procesales desencadenan las complejas simulaciones sociales necesarias para representar el entorno urbano como «sistemas de acciones interrelacionadas». Tanto en *The Wire* como en los juegos digitales, los procedimientos son los pilares esenciales de la narrativa, el carácter, la retórica y las acciones que se llevan a cabo dentro de los parámetros de la simulación, las reglas del juego.

En última instancia, es a través del enfoque procesal, en los niveles de acción, juego y código, cómo *The Wire* genera verosimilitud, creando un compromiso lúdico con este *SimCity* de Baltimore del siglo XXI. HBO presenta su oferta como «no TV» y, en cierta manera, *The Wire* da lo prometido, ofreciendo un modelo de narración nunca visto en la televisión comercial estadounidense, con un tono y una perspectiva antitética al papel de la percepción cultural de los medios como vehículos de construcción de consenso para vender productos e ideologías. Pero en su innovación, *The Wire* vuelve a definir lo que la televisión puede hacer y cómo se pueden contar historias. Quizá inspirada en la novela, pero haciendo referencias a la lógica cultural de los videojuegos, la serie presenta un nuevo modelo de procedimental serializado que ofrece una investigación social exploratoria de la condición urbana. Y, como los jugadores nos recuerdan, *todo está en el juego*. ■

## NOTAS

* Este artículo fue publicado originalmente en 2009 en el libro *Third Person: Authoring and Exploring Vast Narratives*, editado por Pat Harrigan y Noah Wardrip-Fruin y publicado por MIT Press. *L'Atalante* agradece a la editorial el permiso para publicarlo.

1 Este capítulo fue concebido durante el trascurso de la cuarta a la quinta temporada y, por ello, se refiere solo a las primeras cuatro temporadas de la serie. El autor quiere agradecer a los lectores de su blog, *Just TV*, las observaciones recibidas sobre el borrador de este capítulo, así como los comentarios realizados por los editores del libro *Third Person: Authoring and Exploring Vast Narratives*, donde fue publicado originalmente.

2 Salvo que se indique lo contrario, las traducciones de las citas y diálogos al castellano han sido realizadas por los traductores del artículo.

3 N. del T. Publicación original dónde fue publicado este artículo.

4 Con su estreno en 2002, *The Shield: Al margen de la ley* (The Shield, Shanw Ryan, FX, 2002-2008) combina lo procedimental con lo serial mezclando conflictos en curso y centrándose en el trabajo de una rama corrupta del Departamento de Policía de Los Ángeles. *The Shield*, sin embargo, ofrece un cierre mucho más episódico que *The Wire*, con casos únicos introducidos y resueltos en la mayoría de los episodios, una convención narrativa no presente en *The Wire*.

5 Los episodios de *Homicide* con más parecido a *The Wire* son probablemente los del arco narrativo de la primera temporada, que se centra en el asesinato sin resolver de Adena Watson, una historia adaptada directamente del libro de Simon.

6 [N. del T.: en el original se emplea el término «*procedural*». En publicaciones académicas en castellano este término se ha traducido de diversas formas para denotar la retórica de los videojuegos. Aquí se opta por la forma "procesal", ya que se alude a los procesos (*processes*) de construcción de sentido mediante los sistemas de mecánicas y reglas que teoriza Bogost (Navarro Remesal, 2016)]

## REFERENCIAS


Bogost, I. (2006). *Unit Operations: An Approach to Videogame Criticism*. Cambridge: MIT Press.

Mateas, M., Stern A. (2007). Writing Façade: A Case Study in Procedural Authorship. En P. Harrigan y N. Wardrip-Fruin, *Second Person: Role-Playing and Story in Games and Playable Media* (pp. 183–207). Cambridge: MIT Press.

Mills, D. (2007, enero 22). Undercover Black Man: Q&A: David Simon (Pt.1). Recuperado de: http://undercoverblackman.blogspot.com/2007/01/q-david-simon-pt-1.html

Mittell, J. (2004). *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. Nueva York: Routledge.

—(2006). Narrative Complexity in Contemporary American Television. *Velvet Light Trap*, 58, 29–40.

Moulthrop, S. (2004). From Work to Play: Molecular Culture in the Time of Deadly Games. En N. Wardrip-Fruin y P. Harrigan, *First Person: New Media as Story, Performance, and Game* (pp. 56–69). Cambridge: MIT Press.

Murray, J. (1997). *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*. Nueva York: Free Press.

Navarro Remesal, V. (2016). *Libertad dirigida. Una gramática del análisis y diseño de videojuegos*. Santander: Shangrila.

Newman, M. (2006). From Beats to Arcs: Toward a Poetics of Television Narrative. *Velvet Light Trap,* 58, 16–28.

Rashbaum, W. K. (2005, enero 15). Police Say a Queens Drug Ring Watched Too Much Television. *New York Times*. Recuperado de http://www.nytimes.com/2005/01/15/nyregion/police-say-a-queens-drug-ring-watched-too-much-television.html?mcubz=2

Simon, D. (2006). The Wire on HBO: Play or Get Played | Exclusive Q&A with David Simon. Recuperado de http://members.aol.com/TheWireHBO/exclusive-1.html

Zimmerman, E. (2004). Narrative, Interactivity, Play, and Games: Four Naughty Concepts in Need of Discipline. En N. Wardrip- Fruin y P. Harrigan, *First Person: New Media as Story, Performance, and Game* (pp. 154–164). Cambridge: MIT Press.

Zurawik, D. (2006, Septiembre 10). David Simon Has Novel Ideas about Wire. *Baltimore Sun*. Recuperado de http://articles.baltimoresun.com/2006-09-10/news/0609120316_1_wire-david-simon-hbo

## *ALL IN THE GAME: THE WIRE*, NARRACIÓN SERIADA Y LA LÓGICA DEL PROCEDIMENTAL


### Resumen

En este artículo, Jason Mittell reflexiona sobre la que es una de las afirmaciones más comunes a la hora de hablar de la serie de televisión *The Wire* (David Simon, HBO: 2002-2008): que más que una serie de televisión en sentido tradicional es una «novela visual». Haciendo uso de este ejemplo el autor se plantea qué resultados podemos obtener de analizar los productos audiovisuales realizados en un medio concreto —la televisión en este caso— a través de las características de otros medios muy diferentes. Tras enfrentarse a *The Wire* desde otra analogía *cross-media* (su comparación con la narrativa de los videojuegos), Jason Mittell finalmente defiende la necesidad de concebir la serie en y desde su propio medio: la televisión.



### Palabras clave

*The Wire*; narrativa seria; serie procedimental; televisión; HBO.



### Autor

Jason Mittell es profesor de cultura mediática y cinematográfica y de estudios norteamericanos, además de director del programa Digital Liberal Arts Initiative, en el Middlebury College. Es autor de *Genre & Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture* (Routledge, 2004), *Television & American Culture* (Oxford UP, 2009), *Complex Television: The Poetics of Contemporary Television Storytelling* (NYU Press, 2015), *The Videographic Essay: Criticism in Sound and Image* (con Christian Keathley; caboose books, 2016), y co-editor de *How to Watch Television* (junto a Ethan Thompson; NYU Press, 2013).



### Referencia de este artículo

Mittell, Jason (2017). *All in the Game: The Wire*, narración seriada y la lógica del procedimental. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 24, 13-25.


## ALL IN THE GAME: *THE WIRE*, SERIAL STORYTELLING, AND PROCEDURAL LOGIC


### Abstract

In this paper, Jason Mittell reflects about one of the most common claims about the television series *The Wire* (David Simon, HBO: 2002-2008): that it is a "televised novel," and not so much a traditional television show. Using this example, the author wonders about what conclusions we get from analyzing the productions made in and for a specific medium —in this case, television— while applying the characteristics of other very different media. After examining *The Wire* from another cross-media analogy (comparing it to the narrative structure of video games), Jason Mittell finally defends the need to understand the series in its own medium: television.



### Key words

*The Wire*; serial storyteling; series; procedural; television; HBO.



### Author

Jason Mittell is a Professor of Film & Media Culture and American Studies, and Faculty Director of the Digital Liberal Arts Initiative at Middlebury College. He is the author of *Genre & Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture* (Routledge, 2004), *Television & American Culture* (Oxford UP, 2009), *Complex Television: The Poetics of Contemporary Television Storytelling* (NYU Press, 2015), *The Videographic Essay: Criticism in Sound and Image* (with Christian Keathley; caboose books, 2016), and co-editor of *How to Watch Television* (with Ethan Thompson; NYU Press, 2013).



### Article reference

Mittell, Jason (2017). All in the Game: *The Wire*, Serial Storytelling, and Procedural Logic. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 24, 13-25.

Edita / Published by

Licencia / License

**ISSN** 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com

# HERIDAS INFINITAS: ESTRUCTURA NARRATIVA Y DINÁMICAS SERIALES EN LA FICCIÓN TELEVISIVA

MANUEL GARIN

A efectos de tiempo y profundidad analítica, es mucho más fácil escribir sobre series desde la unidad, elaborando discurso sobre un momento aislado, que hacerlo desde la serialidad, comparando diversos puntos en sus repeticiones y diferencias. Nuestra forma de analizar series de televisión delata si somos capaces —si nos tomamos el trabajo— de investigarlas *serialmente* o no (Logan, 2015). Como recordaba Fassbinder al referirse a sus dos guiones sobre la novela *Berlin Alexanderplatz* (serie y película), no es lo mismo narrar algo en tres horas que en quince (2002: 45). Que el cineasta alemán defendiera la necesidad de contratar a actores distintos para encarnar al protagonista de la versión cinematográfica (*short form*) y de la televisiva (*long form*) demuestra que la forma serial va mucho más allá de la mera duración, condicionando todos los ámbitos del relato, y que por tanto determina o debería de determinar cualquier metodología que aspire a estudiarla. Bajo ese prisma, la gestualidad de los intérpretes es una dimensión tan o más serial que la trama, y no solo porque la paleta actoral module de un episodio a otro, sino porque los vínculos entre el personaje y el espectador crean una estructura de afectos cíclicos específicamente serial (García, 2016: 63). El gesto de Tony acercándose a picar algo de la nevera en *Los Soprano* (The Sopranos, David Chase, HBO: 1999-2007) pasa de ser lúdico a nostálgico y finalmente trágico porque *es* serialidad.

Pero la interpretación es solo una de las muchas variables de las series que casi nunca se analizan estructuralmente. Por obvio que parezca, el objetivo al tratar con formas seriales debería de ser comparar siempre varias partes (escenas, gestos, diálogos) a la vez, explorando cualquier aspecto que nos interese pero siempre en su concatenación. Algo que, como señalan Veronica Innocenti y Guglielmo Pescatore (2008: 8-22), implica cuantificar diversos tipos de repeticiones y variaciones, no solo la novedad o evolución dramática, más fáciles de identificar (tramas, arcos de personaje, giros), sino también las estructuras de repetición pura y dura que, según apuntó en su día Todorov, fundamentan las gradaciones de cualquier relato por complejo que sea: «Todos los comentarios so-

bre la "técnica" del relato se basan en una simple observación: en toda obra existe una tendencia a la repetición, ya concierna a la acción, a los personajes o bien a los detalles de la descripción» (1996: 65). Dicho de otro modo, la serialidad de *Breaking Bad* (Vince Gilligan, AMC: 2008-2013) no está solo en la transformación shakesperiana de Heisenberg, sino también, de forma más serial si cabe, en las pequeñas rutinas quijotescas que comparten Walter y Jesse (una de las grandes parejas cómico-fáusticas de todos los tiempos). Los bucles más redundantes deberían analizarse con igual atención que los grandes giros, pues es en la combinación de ambos donde surge la serialidad: «Es crucial darse cuenta de que mucho de lo que suele criticarse sobre la televisión –su naturaleza repetitiva y predecible– es en realidad parte intrínseca de su estética» (Gregory, 2000: 6)[1].

Aun así, gran parte de lo que se publica sobre series de televisión —sobre todo en medios generalistas— ignora o desdeña su naturaleza serial, cobijándose en aspectos temáticos (el *qué*) heredados de la crítica de cine, en lugar de acometer un verdadero análisis estructural (el *cómo* a través del *quién*) que tenga siempre presentes diversas partes del todo para relacionarlas entre y contra sí mismas: «No podrá ser una ciencia de los contenidos, sino una ciencia de las condiciones del contenido, es decir de las formas: lo que habrá de interesarle serán las variaciones de sentidos engendradas y, si puede decirse, *engendrables* por las obras [...] No se clasificará el conjunto de los sentidos posibles como un orden inmóvil, sino como los rastros de una inmensa disposición operante» (Barthes, 1972: 59). Esa engendrabilidad y esa operatividad condicionan todos los aspectos de producción de una serie desde el piloto hasta los distintos finales, temporada a temporada. Por eso, del mismo modo que los médicos honran el juramento hipocrático, quienes escribimos sobre ficción televisiva deberíamos comprometernos a respetar en la medida de lo posible su disposición seriada, comparando el máximo número de eslabones al analizar la columna vertebral de cualquier serie. Habrá vértebras idénticamente permutables, como los episodios de *Los Simpson* (The Simpsons, Matt Groening, FOX: 1989-), y otras asimétricas e imposibles de desordenar, como los de *The Wire: Bajo escucha* (The Wire, David Simon, HBO, 2002-2008), pero el hecho de que sean series y no monográficos, *long* en lugar de *short forms*, debería ser el punto de partida de cualquier metodología que aspire a estudiarlas como lo que son: formas de la narración serial.

**LA FORMA SERIAL VA MUCHO MÁS ALLÁ DE LA MERA DURACIÓN, CONDICIONANDO TODOS LOS ÁMBITOS DEL RELATO, Y POR TANTO DETERMINA CUALQUIER METODOLOGÍA QUE ASPIRE A ESTUDIARLA**

Por eso, estas líneas quieren ser una invitación a repensar el peso específico que otorgamos a la estructura serial en nuestra manera de analizar ficciones televisivas, subrayando el hecho de *ser series* además de relatos. En la primera parte del artículo defenderemos la conveniencia de plantear análisis comparados de la serialidad entre diversos medios, frente a otras tendencias metodológicas que propugnan el aislamiento —o al menos el blindaje— de lo televisivo en lo televisivo. A continuación propondremos una aplicación concreta del concepto de estructura narrativa en las series de televisión, rescatando algunos términos del debate estructuralista y post-estructuralista (dinámica, fuerza, diferancia) que recalcan la particular mutabilidad de sus procesos de producción. Todo ello a fin de enriquecer los modelos semióticos y narratológicos de otros autores en la parte final del texto, planteando un horizonte de alternativas metodológicas para repensar las dos grandes dinámicas de la narrativa serial, la auto-concluyente (*series*) y la serializada (*serial*), entendiéndolas siempre como potencias híbridas que superan, por suerte, cualquier intento de disección.

## SERIALIDAD COMPARADA, DEL *QUÉ* AL *CÓMO*

En la última década los análisis sobre series de televisión han tendido a replegarse en la especificidad de «lo televisivo» para protegerse de las omnipresentes jerarquías del cine (Jaramillo, 2016: 35). Una reacción similar a la de la primera camada de analistas ludólogos en el ámbito de los *game studies*, que blindaron el análisis de «lo jugable» alejándolo de otros medios, lenguajes y relatos. Académicos como Brett Mills (2013: 64) o Concepción Cascajosa (2015: 32) han defendido las virtudes únicas de «la caja lista» como espacio de experimentación narrativa y complejidad estética, fortaleciendo una tradición propia que entiende lo televisivo desde lo televisivo, con conocimiento de causa. En cierto modo, puede decirse que en el binomio series/televisión ha primado lo televisual por encima de lo serial, lo temático y lo historiográfico sobre lo comparativo, entendiendo que la ficción televisiva está imbricada en el medio que la ve nacer y que, por tanto, es mucho mejor estudiar sus formas desde lo específicamente televisivo que enfrascarse en comparaciones con otros medios y lenguajes: «Aunque sin duda el cine influye en muchos aspectos de la televisión, especialmente en lo tocante al estilo visual, soy reacio a usar un modelo narrativo basado en la auto-contención del largometraje cinematográfico para abordar la estructura narrativa gradual y extendida de las series de televisión, donde la serialidad y la continuidad temporal son rasgos clave, y, por ello, me parece más productivo desarrollar un vocabulario propio para la narrativa televisiva basado en sus propias características como medio. Del mismo modo, a veces se elogia a las series televisivas por ser "novelísticas" en su contenido y forma, pero creo que ese tipo de comparaciones entre medios oscurece más que ilumina las especificidades de la narrativa televisiva. La complejidad narrativa de la televisión se sustenta en aspectos específicos de storytelling que se acomodan de forma única a la estructura de las series televisivas, más allá del cine y la literatura, y que la distinguen de otras formas de relato serial y episódico convencionales» (Mittell, 2015: 18)[2].

Con todo, el problema del —por otro lado interesantísimo— repliegue televisivo de Mittell es que minusvalora que más allá del cine y la literatura existen la serialidad literaria y la cinematográfica, es decir, que por mucho que ciertas películas y ciertas novelas sean *short form* auto-concluyente, muchas otras comparten con la televisión la riqueza progresiva de lo serial. Por ejemplo, en tanto que relato serial, *Rick and Morty* (Justin Roiland, Dan Harmon, Adult Swim: 2013-) tiene más en común con los casos de Holmes y Watson o con las películas de Dean Martin y Jerry Lewis que con la mayoría de series de televisión. De hecho, los aspectos clave de la llamada complejidad televisiva (Mittel, 2015: 19-31) se dieron antes en otros contextos seriales como la narrativa artúrica o el *manga*. La combinación de una densa mitología serializada con aventuras episódicas tipo «el-monstruo-de-la-semana» y el carácter condicional de ciertas tramas inconclusas ya aparecía en *El Cuento del Grial* y sus continuaciones (Pérez y Garin, 2013), por no hablar de las grandes narraciones de Osamu Tezuka o Naoki Urasawa, tan inteligentemente serializadas sin dejar de ser episódicas. Cotejar unos medios con otros, respetando su especificidad, nos parece bastante más fértil que replegarse en el bastión televisivo. A todos nos gusta la comodidad de un buen sofá para ver la televisión, pero, en el fondo, *Beavis y Butthead* (Beavis and Butthead, Mike Judge, MTV: 1993-2011) no está tan lejos de *Bouvard y Pécuchet*.

Cuando Umberto Eco compara la estructura narrativa de James Bond con un partido de fútbol, y matiza a renglón seguido que en realidad se parece más al juego de malabarismos de los Harlem Globe Trotters contra un equipo de provincias (1965: 104), no está simplemente recreándose en una *boutade*, al contrario, su pirueta analítica ayuda a entender mucho mejor el tipo de serialidad redundante y maquinalmente lúdica propia de las novelas de Fleming. Aunque esté analizando una

serie literaria (con algún que otro guiño a las películas) y su enfoque sea mayoritariamente lingüístico, el hecho de combinar lo literario, lo cinematográfico y lo deportivo, atreviéndose a dar el salto del papel al campo de juego, convierte su imprescindible estudio sobre James Bond en un ejemplo poderosísimo de serialidad comparada. ¿Por qué analizar la estructura de *House* (House M.D., David Shore, FOX: 20014-2012) comparándola únicamente con *Urgencias* (ER, Michael Crichton, NBC: 1994-2009) cuando es igual o más fructífero hacerla dialogar con *Black Jack*? ¿Por qué quedarnos en *Nikita* (Joel Surnow, USA Network: 1997-2001) para hablar de *Alias* (J.J. Abrams, ABC: 2001-2006), cuando podemos volver a Sófocles y a *Elektra: Assassin*?[3]

## SI ENCERRAMOS A LAS SERIES DE TELEVISIÓN EN SÍ MISMAS, CORREMOS EL RIESGO DE CAER EN LA FALSA ESPECIFICIDAD QUE DENUNCIÓ ROLAND BARTHES EN SU DEFENSA DEL ANÁLISIS COMPARADO

Ahora que, gracias a aproximaciones como la de Mittell, los *television studies* gozan de buena salud y grandes perspectivas analíticas, quizá valdría la pena recuperar el espíritu comparativo, de cotejo entre distintos medios y lenguajes seriales, que caracterizó a los primeros estudios sobre el tema en los años sesenta: volver a los Harlem Globe Trotters, como hace *Futurama* (Matt Groening, FOX: 1993-2013). Si no, si encerramos a las series de televisión en sí mismas, corremos el riesgo de caer en la falsa especificidad que denunció Roland Barthes en su defensa del análisis comparado frente al purismo de Raymond Picard. Basta con sustituir la palabra «literatura» por «televisión» en su texto: «Montada como una pequeña máquina de guerra contra la nueva crítica, a la que se acusa de mostrarse indiferente "en la televisión, a lo que es televisivo" y de destruir "la televisión como realidad original", esta profesión de fe tiene la virtud inatacable de una tautología: *la televisión es la televisión*» (1972: 36). Frente a esa estrechez de miras, aplicable a la cita precedente de *Complex TV*, Barthes defiende una literatura —nosotros una serialidad— comparada: «La especificidad de la televisión no puede postularse sino desde el interior de una teoría general de los signos: para tener el derecho de defender una lectura inmanente de la obra, hay que saber lo que es la lógica, la historia, el psicoanálisis; en suma, para devolver a la obra a la televisión, es precisamente necesario salir de ella y acudir a una cultura antropológica» (1972: 38)[4].

Cualquier lector de *Corto Maltés* o cualquier espectador de *Cowboy Bebop* (Shinichiro Watanabe, TV Tokyo: 1998-1999) saben que lo auto-concluyente puede ser bastante más complejo que lo entramado, por mucho que se afirme lo contrario. Precisamente porque los estudios televisivos se han consolidado (no hay más que ver la saludable miríada de publicaciones al respecto), nuestro objetivo es contribuir al debate sobre la narrativa de las series proponiendo una nueva definición de estructura que saque partido a las afinidades entre medios, un estudio antropológico de la serialidad *en torno a* y no solo dentro de lo televisivo. Idealmente, ese enfoque contrapuesto ayudará, por un lado, a mantener vivos lenguajes y medios de otras épocas desde la televisión (si como analistas de series no incluimos folletines, *romans* o cómics en los programas de nuestras asignaturas, ¿quién lo hará?), y por otro, a testar herramientas metodológicas que, gracias a la capacidad de identificar estructuras comunes en relatos escritos, gráficos y audiovisuales, respondan a los retos que plantea el *transmedia storytelling* en la actualidad. Dado que la convergencia audiovisual marca hoy una deriva progresiva del *qué* hacia el *cómo*, de las historias hacia los personajes y los mundos, ¿qué mejor forma de prepararse para narrar a través de diversos medios que aprender a identificar estructuras y patrones comparándolos?

«Como me dijo un veterano guionista: "Cuando empecé en la industria, lo que se buscaba era una historia porque, sin una buena historia, no tenías película. Luego, cuando empezaron a funcionar las secuelas, lo que se buscaba era un personaje porque un buen personaje puede encarnar múltiples historias. Ahora, lo que se busca es un mundo, porque un mundo puede acoger múltiples personajes y múltiples historias a través de múltiples medios"» (Jenkins, 2006: 114)[5]. Esa deriva ontológica, apuntada en su día por Marie-Laure Ryan (1991) y desglosada sistemáticamente por Mark J. P. Wolf en su monumental análisis del *world-building* (2012), reclama una comparativa estructural entre medios que ayude a manejarnos mejor en el *cómo* expansivo de las narrativas, cuyos personajes y espacios suelen ser más importantes que sus historias. A diferencia del largometraje tradicional, centrado casi siempre en el *qué* del argumento (la historia más grande jamás contada), los cómics, series de televisión y novelas-río comparten una misma tendencia a expandirse biográfica y geográficamente (Harrigan y Wardrip-Fruin, 2009). ¿Qué necesidad hay de levantar barreras cuando pensarlas juntas —que no revueltas— es bastante más enriquecedor? ¿Por qué no volver a *Our Gang* para hablar de *South Park* (Trey Parker, Matt Stone, FOX: 1997-), a Lawrence Sterne para hablar de *Louie* (Louis C. K., FX Networks: 2010-)? Si en lugar de investigar *qué* es televisivo en las series investigamos *cómo* son televisivas, lo comparativo se volverá específico y lo especifico comparativo.

Pero, por mucho que el actual panorama transmediático la vuelva imprescindible, la serialidad comparada dista mucho de ser algo nuevo (Ryan, 2004): entre los trabajos que aplicaron hace tiempo el análisis comparado a las series de televisión podemos citar estudios clásicos como el de Jennyfer Hayward, que remonta la tensión entre lo episódico y lo serial típica de la *soap opera* a *Nuestro amigo común* y Milton Caniff (1997: 50), o el mitoanálisis de Xavier Pérez y Jordi Balló en torno a los argumentos universales en la ficción televisiva (2005). No por casualidad, cotejar formas narrativas a través de diversos medios era un objetivo apuntado ya por Roland Barthes en el número histórico de la revista *Communications 8*, publicado en 1966 y dedicado a la estructura del relato, donde defiende el análisis comparado como vía de enriquecimiento metodológico: «La traductibilidad del relato resulta de la estructura de su lengua; por un camino inverso, sería pues posible descubrir esta estructura distinguiendo y clasificando los elementos (diversamente) traducibles e intraducibles de un relato: la existencia actual de semióticas diferentes y rivales (literatura, cine, tiras cómicas, radio difusión) facilitaría mucho esta vía de análisis» (1996: 32). Un deseo expresado cincuenta años antes de que dos series de cable básico y ***premium*** como *The Walking Dead* (Frank Darabont, AMC, 2010-) y *Juego de Tronos* (Game of Thrones, David Benioff, D. B. Weiss, HBO, 2011-) reformulasen sus antecedentes gráficos y literarios, llevando la *in/traducibilidad* a la que se refería Barthes a extremos sintomáticos.

## VIDA (Y MUERTE) DE LAS ESTRUCTURAS

Aunque casi nunca se haga, conviene aclarar a qué nos referimos al hablar de estructura, uno de los términos que ha dado lugar a más rifirrafes y equívocos entre escuelas metodológicas durante la segunda mitad del siglo XX[6]. El hecho de que la mayoría de relatos seriados, desde *The Pickwick Papers* a *El Ala Oeste* (The West Wing, Aaron Sorkin, NBC, 1999-2006), estén sujetos a exigencias de producción muy concretas y se creen, no solo sin saber cómo acabarán, sino sorteando todo tipo de entuertos, cambios de formato y crisis de autoría, confirma que la estructura narrativa de las series debe entenderse siempre como un concepto maleable y dinámico. La segmentación episódica, el *feed-back* del público y la periodización intermitente (si no entre capítulos al menos entre temporadas) hacen que cualquier postulado estructural en sentido estricto palidezca ante el poderoso di-

namismo formal de las series. De ahí que sea fundamental emplear herramientas flexibles para visualizar su estructura, según señalaron Allrath y Gymnich en su revisión narratológica de la ficción televisiva: «El estudio de las series de televisión se beneficiará mucho de la aplicación de conceptos narratológicos al medio televisivo y de las tendencias narratológicas más recientes, que completan su origen estructuralista con contextualizaciones más amplias» (2005: 3)[7].

Pero mientras Allrath y Gymnich o el propio Mittell (2015: 74, 106, 164) sustentan su enfoque en una actualización televisiva de los postulados de teóricos como Seymour Chatman (1990) o David Bordwell (1996), lo que proponemos aquí es un giro copernicano: volver a la *escena original* del estructuralismo y la Nueva Crítica a fin de rescatar *otra* definición de estructura, más abierta a la figuración simbólica y menos estrictamente narratológica. Las series de televisión están hechas de sonidos e imágenes en movimiento (cuerpos, paisajes, frecuencias), no solo de tramas. Hablar de serialidad es hablar de contingencia y desequilibrio, de proceso, según señalaba Constanza en el memorable *pitching* sobre la nada de *Seinfeld* (Larry David, Jerry Seinfeld, NBC: 1989-1998). Que la sexta temporada de una serie sea manifiestamente peor que la tercera, y que pueda deberse a cuestiones tan volátiles como el estado de ánimo de un actor o una pelea entre guionistas, no debería ser un problema, sino un rasgo distintivo, una muestra más de la riqueza transformadora de la ficción televisiva, que nos deleita y nos enseña en su mutabilidad. Por eso defendemos aquí un concepto de estructura que acoja la inmanencia única del *durante*, el hecho de que las formas cambien en el curso del tiempo y respiren como organismos vivos… Justo lo que proponía Gilbert Durand en su irónica revisión del estructuralismo titulada *Los gatos, las ratas y los estructuralistas*, donde amplía y redefine el concepto mismo de estructura: «La estructura, es decir, la manera de construir, es la fuerza, más el material, más la forma […] Quien dice fuerza dice actualización y potencialización […] La estructura se define como una relación dinámica, que puede servir de modelo a la construcción (o a la comprensión, es decir, a la reconstrucción, a la «interpretación» mental) de un objeto […] Lo representa adecuadamente, es decir, no por analogía, sino por homología, en el mejor de los casos (digamos para no confundir homólogo y homogéneo) por homología diferencial […] El modelo nuclear de toda estructura, es decir, de todo «patrón» en el que las formas resultan de y expresan fuerzas y materias (por lo tanto, al menos una pareja de fuerzas antagónicas) […] El modelo estructural que doy de un fenómeno es su figura operativa […] Al ser una re-presentación, guste o no, toda estructura es flotante tan pronto se despega de la unicidad del ejemplo estudiado, generalizándolo, asimilándolo, descifrándolo, transformándolo en pensamiento» (Durand, 1996: 96-98).

Dinamismo, actualización, operatividad, transformación… Más allá de ajustar cuentas con Jakobson y Lévi-Strauss, Durand subraya el carácter pre-lingüístico de las estructuras simbólicas (en su caso literarias y pictóricas), el *hacerse* por encima del *ser* de las formas. No es extraño que llegara a quejarse de la rigidez de la lengua francesa, que como el castellano, obliga a escoger entre *forme* y *structure* en lugar de segmentar un proceso de formalización paulatino como hace el alemán: «entre la forma analítica abstracta (*Die Form*) y el modelo constructor concreto (*Der Aufbau*) se sitúa la ambigüedad comodín de la *Gestalt*» (1996: 97). Ese *dinamismo estructural* conecta poderosamente con la ficción televisiva, porque la forma más o menos prefijada que se pretende dar a una serie antes de estrenarse (*form*) está sujeta a condicionantes periódicos durante el proceso de producción, de las versiones de guion al *casting* y las reacciones del público (*gestalt*), de modo que difícilmente se fija un modelo constructor concreto (*aufbau*) aplicable al conjunto de la obra. No hay más que recuperar un fragmento del documento que los creadores de *Perdidos* (Lost, J. J. Abrams, Jeffrey Lieber, Damon

Lindelof, ABC: 2004-2010) elaboraron para su equipo de guionistas tras el rodaje del piloto, que demuestra cómo la forma que pretendían dar a la serie se vio radicalmente alterada en el curso del tiempo: «La Gran Pregunta: ¿Es auto-concluyente (aquí tengo dudas respecto a la palabreja, pero la utiliza en otras partes del texto) o serializada? Auto-concluyente. En serio. Lo prometemos. Sí: los misterios en torno a la isla pueden servir a una mitología en curso (y fácil de seguir), pero cada episodio tiene un inicio, trama y desenlace. Y lo que es más importante, el principio del siguiente episodio presenta un dilema totalmente nuevo a resolver que no requiere ningún conocimiento del episodio(s) que le precede (salvo los excepcionales episodios en dos partes). Sí: los arcos de los personajes (romances, alianzas, resentimientos) soportarán el tono de una temporada, pero no así las tramas. Los espectadores serán capaces de engancharse en cualquier momento y seguir exactamente lo que está pasando en el contexto de la historia. Esto no es de boquilla, estamos absolutamente comprometidos con esta idea. LOST puede ser y será tan accesible cada semana como una serie "procedimental" tradicional» (Abrams y Lindelof, 2004: 2)[8].

Gracias a Dios (gracias a Dharma), las promesas de Abrams y Lindelof fueron gloriosamente incumplidas a lo largo de las seis temporadas de la serie. Pero lo que nos interesa no es valorar la legitimidad de un documento secreto, pensado para convencer a los ejecutivos de la ABC (Lussier: 2013) y cuya influencia en la creación de la serie es todo lo discutible que se quiera, lo que queremos es constatar que en algún momento del proceso de producción de *Perdidos* sus creadores esbozaron el tipo de gradación estructural a la que se refería Durand, valorando diversas formas seriales más o menos abstractas (*form*) como *self-contained, serialized, two-parter* o *procedural,* que luego irían mutando progresivamente (*gestalt*) en el laberíntico modelo constructor de la serie (*aufbau*). Más allá de las similitudes con la terminología de Durand, el documento es valiosísimo porque prueba que los retos y problemas de formalización de un relato, sus patrones estructurales, no son abstracciones teóricas, sino términos cotidianos, palabras del oficio que impregnan el proceso de ideación y guionaje de cualquier serie.

El fragmento durandiano, referido a la arquitectura gótica, esconde fértiles paralelismos con la estructura *flotante* de las series televisivas, y no solo en el caso de *Perdidos*: la distinción entre *material* (las palabras y gestos de un grupo de actores —o personajes animados— más los lugares, escenografías o músicas que los identifican) y *forma* (las cartulinas de colores con tramas y actos que cuelgan en la pared de cualquier sala de guionistas), se completa con la noción de *fuerza* o *relación dinámica*. Ese tercer concepto es clave para nuestra aproximación metodológica y engloba infinidad de variantes. Por un lado están las frecuencias de emisión entre las partes de la serie, que ni coincidían en los folletines del XIX (en un mismo año *Las ilusiones perdidas* se serializó en un periódico, se publicó por volúmenes y se incluyó en una edición de las obras completas de Balzac), ni coinciden ahora gracias a los distintos ritmos de consumo del *broadcast* y el *streaming*. Por otro, la fluidez (o la falta de fluidez) de las relaciones entre material y forma: surgen aquí todo tipo de variables más o menos contingentes como que un actor se canse y deje la serie, según sucedió en *The Good Wife* (Michelle King, Robert King, CBS: 2009-2016), que el capitán abandone el barco, como hizo Sorkin en *El Ala Oeste*, que haya que condensar las tramas de seis temporadas en una, estilo *Càrnivale* (Daniel Knauf, HBO: 2003-2005), o lo más habitual, que por un cúmulo de razones todo lo que antes funcionaba a la perfección deje de funcionar, como pasó en las últimas temporadas de *Alias*.

En todo caso, más allá de los ritmos de consumo o las inadecuaciones entre material y forma, la *relación dinámica* más específicamente serial es sin duda la respuesta del público y la subsiguiente capacidad de reacción de los creadores. Que lejos

de ser una *compleja* novedad de la televisión es un rasgo común a toda la historia de la serialidad: desde los monjes de la orden de Císter que serializaron las historias de los caballeros artúricos en *La Vulgata*, anónimamente, reorientándolas según el dogma eclesiástico de la época, hasta la deliciosa ironía de Cervantes en sus alusiones a Avellaneda durante la segunda parte del *Quijote* (al fin y al cabo, un apócrifo no deja de ser una especie de troleo *avant la lettre*). Sin olvidar casos más conocidos como el co-protagonismo de Sam Weller en *The Pickwick Papers*, auspiciado por los lectores de Dickens, o el fértil regreso de Sherlock Holmes de entre los muertos, tras el aluvión de cartas que recibieron Doyle y su editor. Esa capacidad del público para detectar el *cómo* de las series e incidir en su desarrollo, que autores como Ndalianis (2005) o Mittell (2015: 43) consideran específicamente televisiva, viene de lejos. De modo que el famoso *tweet* de Damon Lindelof tras el final de *Breaking Bad*, pidiendo perdón a los *fans* por el final de *Perdidos* (Lindelof, 2013), no hace sino culminar una relación de siglos entre narradores y públicos, esencia de la serialidad[9].

## DIFERENCIAS: FUERZA EN LUGAR DE FORMA

Jacques Derrida, otro de los autores que en los años sesenta criticó y enriqueció la metodología estructuralista, proponía sustituir la palabra *forma* por la palabra *fuerza* a fin de subrayar los aspectos contingentes y anómalos de la estructura: «como vivimos de la fecundidad estructuralista, es demasiado pronto para fustigar nuestro sueño. Hay que soñar en él con lo que *podría* significar. Se lo interpretará quizás mañana como una relajación, si no un lapsus, en la atención a la *fuerza*, que es, a su vez, tensión de la fuerza. La forma fascina cuando no se tiene ya la fuerza de comprender la fuerza en su interior» (1989: 11). Fuerza –entendida como dinámica– es exactamente el mismo término que emplea Durand, por mucho que ambos autores se revuelvan en sus tumbas por la coincidencia. En todo caso, la gran aportación de Derrida es obligarnos a pensar la estructura, en nuestro caso la de las series de televisión, no —solo— como un conjunto de decisiones acertadas de sus autores sino —también— como un conjunto de anomalías, mutaciones, contingencias y desequilibrios: diferancia. Una estructura que es, ante todo, acontecimiento y proceso, no un sistema infalible que solo pueda entusiasmarnos (qué buena es esta serie) sino una forma caprichosa y viva, felizmente voluble, cuya tendencia a decepcionarnos es una muestra más de su riqueza (que esta serie ya no sea tan buena es buenísimo para apreciar lo buena que era). ¡Qué fértil fue la frustración que nos hizo sentir *Lost*, qué absolutamente revolucionaria!

Pero más allá de la debilidad del adjetivo *bueno* en sentido nietzscheano, lo que vindicamos aquí es el hecho de que una serie pueda hacerse fuerte en sus discordancias, periódicamente, que pase de *lo mejor* a *lo peor posible*, como hacía Lanzarote en los torneos obedeciendo a la Reina Ginebra. ¿Sería *The Leftovers* (Damon Lindelof, Tom Perrotta, HBO: 2014-) una serie tan interesante desde el punto de vista estructural si no diera los bandazos que da? ¿No forma parte del espíritu único de *The Newsroom* (Aaron Sorkin, HBO: 2012-2014) su manera de reflotarse a sí misma ante la inminente cancelación de la HBO? ¿A qué remite la palabra *relleno* entre los *fans* del anime sino a un diagnóstico estructural? Que el derecho a evaluar una obra —decir que es mejor o peor que sí misma— tenga que reinvindicarse metodológicamente, como está sucediendo ahora con las series en el ámbito de los *television studies* anglosajones, no es solo una perogrullada, es una tautología: a diferencia de otras maneras de narrar, la serialidad se caracteriza por su capacidad de rearmarse en el curso del tiempo, elásticamente, de modo que identificar momentos más o menos logrados o anómalos debería de ser algo completamente natural (sin caer en dogmatismos) y no una moda académica. Pongámosle los adjetivos que queramos, más allá del bien y

**LA HERIDA VA DEL PASADO AL FUTURO, DEL *PIANISSIMO* AL *FORTISSIMO*, ES TIEMPO Y ESPACIO A LA VEZ. NO ES SOLO UNA FORMA DE CANALIZAR LOS ARCOS DE PERSONAJE SINO TAMBIÉN Y SOBRE TODO UNA FORMA DE DENSIFICAR EL TIEMPO DEL RELATO**

del mal, pero localizar lo que funciona y lo que no funciona es lo primero que se hace en una sala de guionistas, y debería ser también parte de lo que hacemos quienes analizamos series.

Defender un análisis evaluativo no significa que evaluar sea lo único que deba hacer un análisis, todo lo contrario, las dimensiones sociológicas y productivas, de género, raza y clase se exploran mejor *diferenciando* entre partes de una serie que generalizando. No hay más que pensar en la sustancial *mejora* de *Orange Is The New Black* (Jenji Kohan, Netflix: 2013-) a medida que Piper pierde peso y las tramas se vuelven más corales, una prueba más de lo que decía Judith Butler al hablar del género como un *hacer* (1990: 34). Son ese tipo de rectificaciones las que hacen de la serialidad algo único, una materia viva y sujeta a fuerzas contrapuestas en el sentido de Durand y Derrida. Por eso, no es de extrañar que otros pensadores como Barthes o Deleuze reivindicasen también el peso de la *diferencia* (con o sin la *a* deconstructiva) para sentir y pensar las estructuras: «hay que recordar una vez más que, estructuralmente, el sentido no nace por repetición sino por diferencia, de modo que un término raro, desde que está captado en un sistema de exclusiones y relaciones, significa tanto como un término frecuente» (Barthes, 1972: 68), «la semejanza y también la identidad, la analogía, la oposición, ya no pueden ser consideradas más que como los efectos, los productos de una diferencia primera o de un sistema de diferencias. Según esta fórmula, es preciso que la diferencia relacione de inmediato entre sí los términos que difieren» (Deleuze, 2002: 183). Que Abrams y Lindelof hicieran posible *Lost* mintiendo, vendiéndola a la ABC como una serie distinta de lo que pensaban hacer, es una diferancia estructural que remite a la ambivalencia de los grandes relatos en serie, de la picaresca al *Pierre Menard*. Y justo por eso, que los cerebros de millones de espectadores de todo el mundo diesen un vuelco al descubrir que los *flash backs* esconden a veces *flash forwards* es un milagro de la serialidad, una clase magistral sobre cómo convertir la diferencia en repetición y la repetición en diferencia.

## LA HERIDA IN/FINITA

«Que no había de comprender yo hasta más tarde, cuando hubo vuelto a dármelo de nuevo y más dolorosamente, como se verá en los últimos volúmenes de esta obra» (Proust, 1966: 73).

Igual que hizo Durand al localizar la homología diferencial de las estructuras en «una pareja de fuerzas antagónicas», el documento filtrado de *Lost* tensionaba la forma futura de la serie en dos grandes dinámicas: la episódica y la serializada. Lo que demuestra que, en lugar de estructuras *a priori*, lo *self-contained* y lo *serialized* son fuerzas, energías que van actualizándose en el curso de los capítulos y las temporadas. En ese sentido, lo revelador no es que *Lost* nunca fuera la serie *self-contained* que pudo ser, sino que la dinámica episódica (sus analepsis) y la serializada (sus enigmas) convivieran juntas y bien revueltas en seis años de fulgurante inventiva serial. Del mismo modo, solo entendiendo lo teleológico y lo auto-concluyente como fuerzas en tensión se explica que el capítulo más dramáticamente serializado de *The Wire*, que culmina en el *cliffhanger* de la posible muerte de Kima, sea también uno de los más episódicos, al abrir y cerrar con la misma escena de Bubbles esperándose a sí mismo en un parque.

En los años noventa, diversos autores como Ellis (1992), Kozloff (1992), Butler (1994) o Hayward (1997) señalaron que el futuro de la seriali-

dad televisiva pasaría por la combinación de esas dos grandes fuerzas. Una tendencia híbrida entre series y seriales que cristaliza en el concepto de *flexi-narrativas* (Nelson, 1997: 39) y que ha marcado el discurso sobre la estructura de la ficción en televisión hasta nuestros días (Mittell, 2015: 236). Pero merece la pena recordar que la *serializzazione della serie* (Inocenti y Pescatore, 2008: 19) y el reflejo de lo episódico en lo serial (Garin, 2013) no son patrimonio exclusivo de la televisión, al contrario, han fundamentado los patrones narrativos de la serialidad desde sus orígenes (Pérez López, 2011). La cohabitación de esas dos energías fue detectada ya por Omar Calabrese al referirse a la rítmica de la repetición (1999: 52), y actualizada por Angela Ndalianis mediante cinco esquemas prototípicos de serie y serial (2005: 83). Por no hablar de las analogías geométricas de Umberto Eco cuando diferenciaba entre la auto-conclusión máxima del *bucle* y la acumulación paulatina de la *espiral* (1988: 134).

La estructura narrativa de las series oscila entre el fractal y el vector. Por un lado presenta siempre una «regla especial de auto-contenerse» (Boom, 1998) a la manera del rondó, por otro, se abre al desarrollo inter-episódico de tramas y arcos de personaje, al *telos*, un vector dramático que Eugenio Trías relacionaba con la forma sonata: «Todo drama implica, en efecto, una orientación, o dirección hacia un fin. Una teleología, un trayecto» (1993: 32). Pero lo episódico y lo serializado son mucho más fértiles cuando se confunden: una estructura de guion ritualmente repetitiva como el *cold open* puede convertirse en un foco de diferencia experimental como sucedió en *Breaking Bad* (Sánchez, 2014), y a la inversa, la vectorización extrema de escenas, actos y episodios en *24* (Joel Surnow, Robert Cochran, FOX: 2001-2010) termina por parecerse a un bucle (Jiménez, 2007: 100). Aunque suela relacionarse la repetición con la estructura episódica y la diferencia con la serializada, los aspectos más entramados pueden ser perfectamente repeticiones (las infidelidades en *True Blood* [Alan Ball, HBO: 2008-2014], los gags en *Arrested Development* [Mitchell Hurwitz, FOX-Netflix, 2003-2013]), y los más auto-concluyentes, diferencias (los recuerdos en *Louie*, las muertes en *A dos metros bajo tierra* [Six Feet Under, Alan Ball, HBO: 2001-2005]). Porque, como sugiere Elisabeth Bronfen (2016), la imagen más repetitiva de una serie esconde a veces el secreto de su finitud, ¿o no vemos caer noventa y tres veces al mismo hombre de traje negro en la muy teleológica careta de *Mad Men* (Mathew Weiner, AMC, 2007-2015)?

El significado musical de la palabra *dinámica*, que hemos empleado reiteradamente a lo largo del artículo, puede ser muy útil para captar esos matices de la serialidad televisiva. Más allá del sentido cinético que recoge la RAE, «algo perteneciente o relativo a la fuerza cuando produce movimiento», para un músico la dinámica es algo distinto. Además de evocar movilidad y recorrido define una gradación de intensidad, un matiz que va del *pianissimo* al *fortissimo*. En música, las dinámicas son transformaciones cualitativas más que cuantitativas, movimientos volumétricos que toman en los reguladores del *crescendo* (<) y del *diminuendo* (>) una estructura gradual: a diferencia del signo matemático menor/que/mayor/que, el regulador musical puede alargarse y extenderse orgánicamente, matizando frases o pasajes enteros en una combinación única de variables temporales (se cataliza) y espaciales (se hinche o se ahueca). La polisemia de la palabra dinámica enriquece los esquemas de desarrollo temporal del relato (el orden como diría Genette) graduando también su intensidad, que en las series de televisión va de la microestructura de gestos, escenas y capítulos a la macroestructura de tramas y arcos. Como sugería David Simon al hablar del uso contrapuntístico de la música (Garin, 2016), podemos aprender mucho de la estructura narrativa de las series abriéndonos a su musicalidad.

Para concluir, nada mejor que vincular ese dinamismo musical de la diferencia y la repetición

con las metodologías propiamente televisivas de otros autores. En ese sentido, resulta especialmente útil el concepto de *cyclical re-allegiance* formulado por Alberto Nahum García en su análisis del antihéroe como generador de afectos cíclicos: «La naturaleza de las series permite al espectador acceder a los aspectos más íntimos del personaje, tejiendo un relato omniabarcante y naturalista que aspira a capturar las heridas del tiempo en la vida de los personajes [...] Podemos realinear nuestros afectos cíclicamente, debido justamente a la forma, la duración y las necesidades dramáticas propias del relato televisivo» (2016: 66)[10]. Su defensa de la capacidad de las series para reajustar nuestra conexión emocional con los protagonistas conecta con lo que Jennifer Hayward llamaba *radical transformation*, refiriéndose a la im/posibilidad de redención del personaje del violador en los culebrones (1997: 174). Desde perspectivas distintas, ambos autores resaltan el dinamismo y la capacidad de modular afectos que caracterizan a la narrativa serial, mencionando uno de sus motivos más fértiles: la herida[11].

La reapertura y la regeneración in/finita de las heridas es un mecanismo clave de la serialidad, una forma-fuerza de primerísima magnitud. De Lanzarote a Sydney Bristow, de Corto Maltés al Doctor House, los personajes de los grandes relatos seriales esconden cicatrices, cojeras, parches y otras secuelas físicas o psicológicas que, más allá de remitir a un trauma de origen, van actualizándose periódicamente en el transcurso de la serie. La herida va del pasado al futuro, del *pianissimo* al *fortissimo*, es tiempo y espacio a la vez. No es solo una forma de canalizar los arcos de personaje, a la manera de Locke en *Perdidos*, sino también y sobre todo una forma de densificar el tiempo del relato, como demuestran las terapias de *Los Soprano* o *In Treatment* (Hagai Levi, Rodrigo García, HBO: 2008-2010). Según señalaba González-Requena (1989: 43), hay toda una escala de grises entre la insustancial exacerbación del presente típica de los culebrones, donde parece que pase mucho pero nunca pasa nada (porque las heridas son falsas), y el desgaste trágico, biográfico y poderosamente elíptico del folletín, donde los personajes crecen, se reproducen y mueren queramos o no, y las heridas tienen memoria.

La herida es micro y macroestructura, puede cicatrizar en un solo episodio o supurar a lo largo de toda una serie. Del mismo modo que en la narrativa artúrica se combinaba el derramamiento de sangre auto-concluyente y festivo de los torneos (el *ketchup*) con las lesiones profundas del pasado familiar (la sangre), las series de televisión encarnan la dinámica infinita de lo *self-contained* y la finita de lo *serialized* en los cuerpos de sus protagonistas, cuyas heridas son episódicas y teleológicas a la vez. Por eso, en el piloto de *Expediente X* (The X-Files, Chris Carter, FOX: 1993-2016) Mulder descubre en el cuerpo semidesnudo de Scully la misma marca que investigan durante el episodio. Las heridas superficiales sanan de un capítulo a otro y apenas dejan secuelas, pero las profundas están destinadas a reabrirse, y lo más importante, se reflejan unas a otras: ahí están el sexo y las extracciones de muelas en *The Americans* (Joe Weisberg, FX: 2013-), redoblando lo episódico en lo serializado; ahí están las lápidas auto-concluyentes de *A dos metros bajo tierra*, devolviéndonos siempre a la muerte pasada del padre y anunciando la muerte futura del hijo; ahí están los cambios de actriz de *Louie*, recordándonos que nada encaja consigo mismo (Garin, 2015: 66).

La herida y la enfermedad, la adicción y el dolor han sido siempre estructuras del relato serial que van más allá de la mera caracterización. Otra cosa es si los personajes pueden o no exteriorizarlas, si son trasfondos (a la manera de Bond) o condenas (a la manera de Bauer). Precisamente por eso, que el primer capítulo de *El Cuento del Grial* y el piloto de *Alias* presenten idénticas dinámicas seriales, con un siglo de diferencia, no hace sino confirmar que más allá de la especificidad histórica y del medio en que se narre, las heridas nos

devuelven siempre a nosotros mismos. Como esos personajes que sueñan ser estrellas de cine pero se despiertan, cada mañana, en una serie de televisión (Blouin, 2003). Solo si comparamos unas heridas con otras, si pensamos el fractal desde el vector y el vector desde el fractal, seremos capaces de explorar nuevas metodologías que hagan justicia a la especificidad formal de las series. Pensar la herida no como un drama épico sino como un bucle cotidiano, pensar la repetición como el chiste de la diferencia. Sísifo dichoso. ■

## NOTAS

1 Nuestra traducción. Cita original en inglés: «It is crucial to realize that much of what has been criticized about TV —its continual repetition and formulaic nature— is actually an intrinsic part of its distinctive aesthetic».

2 Nuestra traducción. Cita original en inglés: «Although certainly cinema influences many aspects of television, especially concerning visual style, I am reluctant to map a model of storytelling tied to self-contained feature films onto the ongoing long-form narrative structure of series television, where ongoing continuity and seriality are core features, and thus I believe we can more productively develop a vocabulary for television narrative on its own medium terms. Likewise, contemporary complex serials are often praised as being "novelistic" in scope and form, but I believe such cross-media comparisons obscure rather than reveal the specificities of television's storytelling form. Television's narrative complexity is predicated on specific facets of storytelling that seem uniquely suited to the television series structure apart from film and literature and that distinguish it from conventional modes of episodic and serial forms».

3 Los propios creadores suelen ser los primeros en apreciar esas afinidades temáticas y estructurales entre medios, según detalló John Steinbeck en una carta a Eugène Vinaver cuando preparaba su serie de aventuras artúrica: «Y puede demostrarse y habrá de demostrarse que el mito del rey Arturo perdura aún en el presente y que es parte inherente de lo que denominan western, que tanto abunda en la televisión de nuestros días; los mismos personajes, los mismos métodos, las mismas anécdotas, solo que hay armas levemente diferentes y por cierto una diferente topografía. Pero si cambias a los indios y los pistoleros por los sajones y los pictos y los daneses, tienes exactamente la misma historia. Tienes el culto del caballo, el culto del caballero. Los parangones con el presente no son muy forzados, y además las incertidumbres de la época presente se asemejan mucho a las incertidumbres del siglo XV. En realidad, se trata de una suerte de nostálgico regreso a los viejos tiempos. Creo que Malory hizo lo mismo, y creo que lo mismo hacen quienes escriben para televisión… exactamente la misma cosa, y, lo que llama la atención, descubriendo exactamente iguales símbolos y métodos» (Steinbeck, 1988: 467).

4 Que un autor clave para la historiografía de la narración serial como Umberto Eco no aparezca ni siquiera citado en *Complex TV* confirma el aislamiento metodológico de ciertos sectores de la academia. Para apreciar la serialidad —o cualquier otro fenómeno— en términos comparados, saltando de unos medios y lenguajes a otros, es necesario *conocerlos* más allá del cliché: ser humanista y no solo académico, ser lector, cinéfilo y jugador además de telespectador, sin vaguedades ni etiquetas.

5 Nuestra traducción. Cita original en inglés: «As an experienced screenwriter told me: "When I first started you would pitch a story because without a good story, you didn't have a film. Later, once sequels started to take off, you pitched a character because a good character could support multiple stories, and now, you pitch a world because a world can support multiple characters and multiple stories across multiple media"».

6 «¿De qué estructuralismo se trata? ¿Cómo encontrar de nuevo la estructura sin el auxilio de un modelo metodológico?» (Barthes, 1972: 38).

7 Nuestra traducción. Cita original en inglés: «The study of TV series stands to benefit enormously from the application of the narratological toolkit to the audiovisual medium of TV and from the current trend in narratology to move beyond its structuralist beginnings towards a contextualization» (2005: 3).

8 Nuestra traducción. Cita original en inglés: «The Big Question: Is it self-contained or serialized? Self-contained. Seriously. We promise. Yes: the mysteries surrounding the island may serve an ongoing (and easy to follow) mythology, but every episode has a beginning, middle and end. More importantly, the beginning of the next episode presents an entirely new dilemma to be resolved that requires NO knowledge of the episode(s) that preceded it (except for the rare two-parter). Yes: character arcs (romances, alliances, grudges) carry over the scope of a season, but the plots will not. Viewers will be able to drop it at any time and be able to follow exactly what's going on in a story context. This is not lip service, we are absolutely committed to this conceit. LOST can and will be just as accessible on a weekly basis as a traditionally "procedural" drama».

9 Si se nos permite la digresión, es incomprensible —el signo de los tiempos— que alguien capaz de levantar un artefacto tan fascinante y revolucionario como *Perdidos* (también en sus imperfecciones), tenga que pedir «perdón» a los *fans* y arrodillarse ante el altar de la Santa Iglesia Twittera. ¡Venceréis pero no convenceréis!

10 Nuestra traducción. Cita original en inglés: «The nature of the series gives the viewer access to the most intimate qualities of the character, forming a naturalistic, all-encompassing story that aims to capture the wounds of time in the life of the characters [...] We can recover our sympathy cyclically, precisely because of the specific form, duration and dramatic needs of television narrative»

11 Hayward habla de «la cicatriz simbólica» (1997: 176) y García de «las heridas del tiempo» (2016: 66).

## REFERENCIAS


Abrams, J. J., Lindelof, D. (2004). *Lost Writer's Guide*. Documento filtrado.

Allrath, G., Gymnich, M. (eds.) (2005). *Narrative Strategies in Television Series*. Nueva York: Palgrave Macmillan.

Balló, J., Pérez, X. (2005). *Yo ya he estado aquí: ficciones de la repetición*. Barcelona: Anagrama.

Barthes, R. (1972). *Crítica y verdad*. Madrid: Siglo XXI.

Barthes, R. (1996). Introducción al análisis estructural del relato. En R. Barthes (ed.), *Análisis estructural del relato* (pp. 7-38). México DF: Ediciones Coyoacán.

Blouin, P. (2003). Sept hourras pour les Soprano. Le héros américain revisité. *Cahiers du Cinéma*, 581.

Boom, H. V. D. (1998). *Arte fractal: estética del localismo*. Barcelona: Adi.

Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.

Bronfen, E. (2016). *Mad Men, Death and the American Dream*. Biena: Diaphanes.

Butler, J. G. (1994). *Television: Critical Methods and Applications*. Belmont: Wadsworth.

Butler, J. (1990). *Gender Trouble*. Londres: Routledge.

Calabrese, O. (1999). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.

Cascajosa, C. (2015). *La cultura de las series*. Barcelona: Laertes.

Chatman, S. (1990). *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.

Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.

Derrida, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.

Durand, G. (1993). *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona: Anthropos.

Eco, U. (1988). *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Lumen.

— (1965). La estructura narrativa en Fleming. En VV. AA. *Proceso a James Bond* (pp. 74-127). Barcelona: Fontanella.

Ellis, J. (1992). *Visible Fictions: Cinema, Television, Video*. Londres: Routledge.

Fassbinder, R. W. (2002). *La anarquía de la imaginación*. Barcelona: Paidós.

García, A. N. (2016). Moral Emotions, Antiheroes and the Limits of Allegiance. En A. N. García (ed.), *Emotions in Contemporary TV Series* (pp. 26-51). Londres: Palgrave Macmillan.

Garin, M. (2013). Truth Takes Time: The Interplay between Heroines, Genres and Narratives in three J. J. Abrams' Television Series. *Communication & Society, 26*(2), 47-64.

Garin, M. (2015). *Louie* y el nosotros: una comedia política. En A. Tous (ed.), *La política en las series de televisión. Entre el cinismo y la utopía* (pp. 57-80). Barcelona: UOC Press.

— (2016). David Simon y el periodismo exprés. *Rockdelux*, Vol. 351, 4.

Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.

González-Requena, J. (1989). Las series televisivas: una tipología. En E. Jiménez, V. Sánchez-Biosca (eds.), *El relato electrónico* (pp. 35-54). Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

Gregory, C. (2000). *Star Trek: Parallel Narratives*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Harrigan, P., Wardrip-Fruin, N. (eds.) (2009). *Third Person: Authoring and Exploring Vast Narratives*. Cambridge: MIT Press.

Hayward, J. (1997). *Consuming Pleasures. Active Audiences and Serial Fictions from Dickens to Soap Opera*. Lexington: The University Press of Kentucky.

Innocenti, V., Pescatore, G. (2008). *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio e temi*. Bolonia: ArchetipoLibri.

Jaramillo, D. L. (2016). ¿Sustituirá la televisión al cine? *La Maleta de Portbou*, *15*, 34-39.

Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. Nueva York: New York University Press.

Jiménez, M. (2007). Sincronías televisadas. Los efectos del tiempo real en *24*. En C. Cascajosa (ed.), *La caja lista: televisión norteamericana de culto* (pp. 99-116). Barcelona: Laertes.

Kozloff, S. (1992). Narrative Theory and Television. En R. C. Allen (ed.), *Channels of Discourse Reassembled: Television and Contemporary Criticism* (pp. 67-100). Londres: Routledge.

Lindelof, D. (10 de febrero de 2013). Damon Lindelof on Why 'Breaking Bad's' Finale Let Him Say Goodbye to 'Lost'. *The Hollywood Reporter*. Recuperado de http://www.hollywoodreporter.com/news/damon-lindelof-breaking-bad-finale-639484

Logan, E. (2015). How Do We Write About Performance in Serial Television? *Series*, *1*, 27-38.

Lussier, G. (2013). Damon Lindelof Explains the Truth Behind Leaked Early 'Lost' Document. / *Film*. Recuperado de http://www.slashfilm.com/leaked-lost-document-outlines-a-different-vision-of-the-show-for-a-devious-purpose/

Mills, B. (2013). What Does it Mean to Call Television 'Cinematic'? En S. Peacock, J. Jacobs (eds.), *Television Aesthetics and Style*. Londres: Bloomsbury.

Mittell, J. (2015). *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. Nueva York: New York University Press.

Nelson, R. (1997). *TV Drama in Transition: Forms, Values and Cultural Change*. Londres: Palgrave Macmillan.

Ndalianis, A. (2005). Televison and the Neo-Baroque. En M. Hammond, l. Mazdon (eds.), *The Contemporary Television Series* (pp. 83-101). Edimburgo: Edinburgh University Press.

Pérez, X., Garin, M. (2013). La narrativa artúrica como modelo para la escritura de series televisivas: perspectivas históricas y formales. *Historia y Comunicación Social*, *18*, 587-599.

Pérez López, H. J. (ed.) (2011). Nueva narrativa: la ficción serial televisiva. *La balsa de la Medusa*, *6*, Segunda Época, 5-78.

Proust, M. (1966). *El mundo de Guermantes*. Madrid: Alianza.

Ryan, M. L. (1991). *Possible Worlds, Artificial Intelligence*. Bloomington: Indiana University Press.

— (2004). *Narrative Across Media*. Bloomington: Indiana University Press.

Sánchez, R. (2014). Uncertain Beginnings: *Breaking Bad*'s Episodic Openings. En D. P. Pierson (ed.), *Breaking Bad: Critical Essays of the Context, Politics, Style and Reception of the Television Series* (pp. 139-153). Lanham: Lexington Books.

Steinbeck, J. (1988). *Los hechos del Rey Arturo y sus nobles caballeros*. Barcelona: Edhasa.

Todorov, T. (1996). Las categorías del relato literario. En R. Barthes (ed.), *Análisis estructural del relato* (pp. 161-197). México DF: Ediciones Coyoacán.

Trías, E. (1993). *Drama e identidad*. Barcelona: Destino.

Wolf, M. J. P. (2012). *Building Imaginary Worlds: The Theory and History of Subcreation*. Nueva York: Routledge.

## HERIDAS INFINITAS: ESTRUCTURA NARRATIVA Y DINÁMICAS SERIALES EN LA FICCIÓN TELEVISIVA


### Resumen

El presente artículo compara diversas series con el objetivo de repensar el peso específico que otorgamos a la estructura serial en nuestra manera de analizar ficciones televisivas. En la primera parte se defiende la conveniencia de plantear análisis comparados de la serialidad entre diversos medios, frente a otras tendencias metodológicas que propugnan el aislamiento de lo televisivo en lo televisivo. A continuación, se propone una aplicación concreta del concepto de estructura narrativa en las series de televisión, rescatando algunos términos del debate estructuralista y post-estructuralista (dinámica, fuerza, diferencia) que recalcan la particular mutabilidad de sus procesos de producción. Todo ello a fin de enriquecer los modelos semióticos y narratológicos de otros autores en la parte final del texto, planteando un horizonte de alternativas metodológicas para repensar las dos grandes dinámicas de la narrativa serial, la auto-concluyente (*series*) y la serializada (*serial*).



### Palabras clave

Serie; televisión; estructura; narrativa; ficción; relato; audiovisual.



### Autor

Manuel Garin (Gandía, 1984) es profesor de narrativa serial y estética cinematográfica en la Universitat Pompeu Fabra. Autor de *El gag visual* (Cátedra, 2014), ha publicado artículos sobre cine, series y videojuegos en revistas científicas como *IJCS*, *Communication & Society* o *Feminist Media Studies*, y capítulos de libro en editoriales de prestigio como Oxford University Press o MIT Press.



### Referencia de este artículo

Garin, Manuel (2017). Heridas infinitas: estructura narrativa y dinámicas seriales en la ficción televisiva. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 24, 27-41.


## INFINITE WOUNDS: REDEFINING NARRATIVE STRUCTURE AND SERIAL DYNAMICS IN TELEVISION SERIES


### Abstract

This article compares different television series with the aim of reassessing the importance we normally ascribe to the serial structure in our research on television fiction. I begin by arguing for the need to engage in comparative analysis of seriality in different media forms, as opposed to methodological approaches that advocate the isolation of the televisual within the televisual. I then go on to propose a specific application of the concept of narrative structure to the television series, drawing on terms from structuralism and post-structuralism (dynamic, force, différance) that underscore the unique mutability of its production processes. The ultimate aim of the article is to enrich the semiotic and narratological models of other authors by positing a range of methodological alternatives for reconsidering the two major dynamics of serial narratives: the self-contained (*series*) and the serialised (*serial*).



### Key words

Television; Series; Structure; Narrative; Fiction; Storytelling; Media.



### Author

Manuel Garin works at Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, where he teaches as senior lecturer in film and media studies. He is the author of *El gag visual* (Cátedra, 2014) and has published articles on film, television and new media in scientific journals like *IJCS*, *Communication & Society* and *Feminist Media Studies*, as well as chapters in books edited by Oxford University Press and MIT Press.



### Article reference

Garin, Manuel (2017). Infinite Wounds: Redefining Narrative Structure and Serial Dynamics in Television Series. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 24, 27-41.

Edita / Published by

Licencia / License

**ISSN** 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com

# IDENTIFICACIÓN, MEMORIA, ELABORACIÓN. LA IMPORTANCIA DEL TIEMPO EN EL CONTEXTO DEL DISFRUTE DE LAS SERIES DE TELEVISIÓN

OLIMPIA CALÌ
FRANCESCO PARISI

## INTRODUCCIÓN: NACIDOS PARA SER NARRADORES (VISUALES)

Por lo general, pensamos que las historias no forman parte de nuestra vida cotidiana, pero, en realidad, hemos nacido para producir y consumir historias. Tal y como escribió Jonathan Gottschall al final de su libro: «La gente no acude al mundo de las historias porque desea algo sorprendentemente nuevo, sino porque quieren los viejos consuelos de las historias universales» (2012: 212) y, antes de eso: «La ficción, al igual que la cocaína, es una droga. La gente puede inventarse justificaciones moralistas estéticas (o evolutivas) para sus hábitos de ficción, pero las historias no son más que una droga que consumen para escapar del tedio y la crueldad de la vida cotidiana. ¿Por qué vamos a ver una obra de Shakespeare, una película, o leemos una novela? En última instancia, desde el punto de vista de Kessel, no es para expandir nuestra mente, explorar la condición humana o hacer cualquier otro acto tan noble. Lo hacemos por diversión» (2012: 47). Las historias, y nuestra capacidad de producirlas, son importantes para nuestra mente, ya que nos ayudan a organizar nuestra experiencia con la palabra y con nosotros mismos. Además, podemos considerar la narrativa como una habilidad propia del ser humano, como, por ejemplo, el pulgar oponible (Cometa, 2017).

Entre todas las clases de historias existentes que consumimos en la actualidad, queremos centrarnos en las historias visuales, es decir, aquellas que se transmiten de forma gráfica y figurativa. Esta actitud es muy antigua, profundamente arraigada en nuestra historia biocultural. Llevamos al menos 32.000 años creando imágenes, y el motivo de ello es la posible conexión que existe con nuestra necesidad de producir historias

para exteriorizar nuestras visiones interiores (Malafouris, 2007, 2013). Este estudio representa una parte de una investigación aún mayor relacionada con el papel que juegan las imágenes en nuestra cognición (Noë, 2011; Belting, 2001). Las imágenes son un tipo de *sensum datum* muy particular. No solo son una percepción que vemos, son el tipo de entorno virtual más efectivo donde se pueden representar las vidas ficticias. El concepto de «presencia en ausencia» resume fácilmente esta afirmación. Gracias a su particular concepción, las imágenes dan fuerza a nuestra visión y le otorgan una sustancia visual a nuestros pensamientos o, más bien, son capaces de dar forma a nuestra imaginería mental (Fingerhut, 2014).

Un verdadero adelanto, fundamental y revolucionario en este proceso creativo, se produjo cuando las imágenes se hicieron mecánicas tras la invención de la fotografía, hace 178 años. Desde entonces, los estudios de los medios han investigado minuciosamente la manera en que los medios visuales —ya sean películas, fotografías y los recientes productos digitales— han influido en nuestra experiencia. Los medios visuales han transformado nuestra imaginería, tal y como ha demostrado el trabajo de Francesco Casetti (2005), así como nuestra capacidad para conectar emocionalmente con los personajes en pantalla (Smith, 1995; Gallese, Guerra, 2015; Eugeni, D'Aloia, 2014; Carocci, 2014).

## EL TIEMPO ES EL CULPABLE

Debido a sus características de simulación ecológica (¿su capacidad de simular distintas ecologías?), las imágenes contienen un alto grado de similitud con la realidad, y lo que es importante para la vida real es igual de valioso para la percepción gráfica. Nos gustaría centrar nuestro análisis en un tipo concreto de imagen mecánica basada en la historia narrativa: las series de televisión. Las series, tal y como Veronica Innocenti y Guglielmo Pescatore señalaron en su libro (2008), son un compendio de productos visuales muy distintos. Pero esta diferencia no se limita solamente a ellas. Como afirmamos anteriormente, las historias narrativas visuales han estado muy presentes desde el principio de la humanidad, de modo que hemos intentado clasificar por categorías las distintas formas de narración, con la intención de crear una especie de arqueología. El resultado se resume en la siguiente tabla: arte/pintura rupestre; novelas; cómics; dibujos animados/anime; fan art; películas; sagas de películas; series de televisión; videojuegos; política (entendido como un tipo de evento mediado). Los criterios adoptados para la elaboración de esta lista son sencillos: recopilamos distintas clases de productos visuales caracterizados tanto por la «constancia del sujeto» —por ejemplo, la constancia del personaje ficticio en el desarrollo narrativo— como por las «características visuales» o el hecho de que se cuenten las historias de manera visual. Asimismo, en esta tabla hemos detectado siete variables diferentes que caracterizan la experiencia del disfrute narrativo de las series.

La Tabla 1 también muestra cómo se componen los medios visuales y cuánto les afecta la variación del tiempo. Destacamos qué clase de cambios se pueden apreciar en una imagen, quieta o en movimiento, tras una larga exposición. De hecho, creemos que no es posible seguir el crecimiento psicológico de un personaje en una simple pintura, mientras que este es uno de los factores más importantes en una serie de televisión. También nos hemos fijado en cómo puede influir en las imágenes lo que ocurre en el mundo real, incluso cuando solo quieren contar una historia ficticia (es decir, el *fan art* está muy influenciado por la existencia de una referencia al mundo ficticio). Además, hemos incluido las «noticias» como un caso específico de historia dependiente contrafactual de forma natural. Este tipo de productos visuales son, en cierto sentido, historias, pero muestran una dependencia contrafactual natural, esto es, si algo ocurre en el mundo real, entonces cambian según corresponda (Walton, 1984; Currie, 1995). El

| MEDIOS VISUALES | TIEMPO | | | | CARACTERÍSTICAS DE LOS MEDIOS | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | Crecimiento del personaje | Crecimiento del actor | Constancia del sujeto | Exposición de larga duración | Basado en imágenes mecánicas | Percepción audio/visual | Control de la agencia del personaje | Dependencia contrafactual natural |
| Arte/pintura rupestre | 0 | 0 | 0,5 | 0,5 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| Cómics | 1 | 0 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| Dibujos animados | 1 | 0 | 1 | 1 | 0 | 1 | 0 | 0 |
| Fan art visual | 0,5 | 0 | 1 | 1 | 0,5 | 0,5 | 0 | 0,5 |
| Películas | 1 | 0 | 0,5 | 0 | 1 | 1 | 0 | 0,5 |
| Sagas de películas | 1 | 1 | 1 | 0,5 | 1 | 1 | 0 | 0,5 |
| Series de TV | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 0 | 0,5 |
| Videojuegos | 0,5 | 0 | 0,5 | 1 | 0 | 1 | 1 | 0 |
| Noticias | 0 | 1 | 0,5 | 1 | 1 | 1 | 0 | 1 |

**Tabla 1. Características de los medios visuales. Leyenda: 0 - ausente; 0,5 - presente de forma parcial; 1 - presente.**

resumen muestra que las series aportan una satisfacción mayor que cualquier otra historia visual para que se produzca una conexión más profunda y de interferencia cognitiva. En los párrafos siguientes trataremos de ofrecer una distinción de los tipos de tiempo implicados durante el disfrute de las series y, por tanto, las consecuencias nemotécnicas de dicha conexión.

## TIEMPO DE DISFRUTE Y TIEMPO DE ELABORACIÓN

La memoria es un proceso reconstructivo (Perfect, Lindsay, 2013). No disponemos de un almacén de información al que se pueda acceder, consultar y dejar intacto. Si ocurre algo, la memoria es como una conciencia revivida y el grado de atención selectiva, que normalmente caracteriza la experiencia de la conciencia, también caracteriza el recuerdo de la memoria: «El recuerdo es un proceso consciente que implica volver a incorporar un acontecimiento de la memoria junto con los detalles contextuales acompañado de un sentido de sí mismo» (Sadeh et al., 2014). Debido a un alejamiento inevitable del acontecimiento vivido, durante este proceso podemos modificar ligeramente nuestros recuerdos: cuanto más recordamos, más riesgo existe de que inventemos. Por lo que el tiempo es un elemento vital en el surgimiento de las atribuciones erróneas de memoria/realidad.

La principal, y quizás más evidente, diferencia entre una película y una serie de televisión es el tiempo de proyección. Creemos que se debe tener en cuenta esta diferencia cuando hablamos de cómo los medios ficticios pueden tener un impacto débil o fuerte en nuestro sistema cognitivo.

LAS SERIES APORTAN UNA SATISFACCIÓN MAYOR QUE CUALQUIER OTRA HISTORIA VISUAL PARA QUE SE PRODUZCA UNA CONEXIÓN MÁS PROFUNDA Y DE INTERFERENCIA COGNITIVA

De hecho, cuanto más nos exponemos a un medio audiovisual, más nos influye. Una película tiene un principio y (la mayoría de las veces) un final claro, y exige del espectador una cantidad fija de tiempo para que la vea. Sin embargo, las series de televisión tienen, evidentemente, un principio, pero sus finales se posponen episodio tras episodio y temporada tras temporada. Los creadores de las series juegan con nuestra naturaleza como seres humanos curiosos que necesitan saber cómo termina una historia.

Cuando hablamos de contenido audiovisual, distinguimos entre *tiempo de disfrute*, la duración de los episodios, y *tiempo de elaboración*, el tiempo que, consciente o inconscientemente, utilizamos para interpretar y archivar lo que hemos visto en nuestra memoria. Este segundo tipo de tiempo puede ser el intervalo que hay entre un episodio y otro (normalmente una semana) o entre una temporada y la siguiente, e incluso puede durar durante un periodo largo de tiempo una vez que la serie ha finalizado.

El tiempo de disfrute es simplemente aquel que pasamos viendo un producto visual. Queda bastante claro que las series necesitan mucho tiempo, sobre todo si las comparamos con las películas. De manera consciente, es significativo que un producto visual pueda durar cincuenta horas o incluso más. Además, y esta aclaración es importante, no solo vemos productos visuales duraderos, sino que dicha cantidad del visionado se distribuye a lo largo de los años. De modo que empezamos a ver un programa de televisión y lo vemos muchas veces durante nuestro desarrollo personal y biológico. Evidentemente, somos conscientes de que las últimas tecnologías han cambiado nuestra experiencia como espectador, dándonos la posibilidad de elegir cuántos episodios queremos ver y cuándo queremos hacerlo, pero en este artículo hemos decidido tener en cuenta solo la forma tradicional de ver series, que consta de un episodio semanal emitido por un canal de televisión. Al ver algo durante años y años, ayudamos al crecimiento físico y psicológico de los personajes y actores, y, al final, los conocemos a ellos y su historia del mismo modo que conocemos a nuestros amigos o familiares. Esto contribuye a que nos identifiquemos con sus cambios inesperados y sintamos afecto hacia ellos. Llegados a este punto, da igual que no sean personajes reales, porque nos hemos sumergido en sus historias y queremos saber cómo van a resolver sus problemas. Puede ocurrir que encontremos alguna similitud entre esa historia ficticia y nuestros recuerdos y, automáticamente, busquemos identificarnos con ellos. Esto podría ayudar a la personificación del medio audiovisual ficticio, ya que resulta más sencillo clasificarlo y comprenderlo si podemos compararlo con otras experiencias que hayamos tenido.

Quizá las sagas de películas sean el único tipo de producto audiovisual que se puede considerar similar a las series, pero su distribución no es tan cíclica como la de las segundas. La mayoría de las sagas modernas también pertenecen a universos narrativos que se componen de diferentes medios (por ejemplo, el mundo Marvel se compone de cómics, dibujos animados, videojuegos, películas y series de televisión). Se podría decir que la experiencia de ver una película se puede repetir y luego se vuelve cíclica, pero, en este caso, el producto siempre será el mismo, como le ocurre a Cecilia en *La rosa púrpura de El Cairo* (The Purple Rose of Cairo, Woody Allen, 1985), y no contiene elementos nuevos ni el desarrollo del personaje. Es más, volver a ver una película solo nos ayuda a captar elementos que nos perdimos en el primer visionado o a comprender mejor la historia. No obstante, al final no añadimos nada nuevo a la psicología o

al desarrollo de los personajes, mientras que este proceso siempre continúa en las series de televisión, como las piezas de un rompecabezas que el espectador debe construir.

La asimilación de una serie es un proceso que se renueva de un episodio a otro, donde se añaden detalles a nuestro conocimiento sobre la trama y los personajes y que influyen en nuestras experiencias. También suponemos que la diferencia de los efectos del tiempo en la memoria entre otros medios audiovisuales y las series no solo depende del tiempo de disfrute (historia corta frente a historia larga), sino también del hecho de que el disfrute de las series es cíclico y asimila las características de un ritual del que no somos capaces de prescindir. En el tiempo vacío que queda, no nos distanciamos del producto debido al tiempo de elaboración. De hecho, después del visionado llega el momento en el que nuestra memoria asimila todo lo que hemos visto. Hablamos de tiempo de elaboración cuando examinamos el tiempo que pasamos después (y a veces antes, gracias a paratextos como las fotos promocionales, los tráilers, vídeos, etc.) de haber visto un producto audiovisual. En los estudios de psicología, este fenómeno se conoce como información post-evento, y se considera uno de los máximos responsables de la aparición de falsos recuerdos y atribución errónea de las fuentes (Ferree, Cahill, 2009). Como argumenta Bruun Vaage (2014), las series de televisión largas permiten a los espectadores crear vínculos fuertes con la historia y, por supuesto, con los personajes. Debido a este vínculo, podemos experimentar mundos ficticios como si fueran reales. Horton y Wohl (1956) definieron este vínculo como «relación parasocial» y, evidentemente, es probable que un individuo la entable incluso con el personaje de una película. Esto ocurre en la película de Woody Allen *La rosa púrpura de El Cairo*, donde este vínculo psicológico se hace real y el personaje principal, Cecilia, se enamora de su personaje favorito de una película, quien, tras romper la cuarta pared, sale de la pantalla en blanco y negro y entra en el mundo real.

La elaboración no es siempre un proceso individual. Puede pasar que un grupo de personas se interese por un objeto cultural. La forma más apasionada de esta conjunción se llama *fandom* (Jenkins, 1992; Hills, 2002; Scaglioni, 2006). Funciona como la construcción de un mundo virtual donde se pueden compartir y transformar las emociones que produce cualquier objeto de culto. En el caso de una serie que se prolonga durante años, el fenómeno *fandom* tiene el estímulo particular de mantenerse vivo debido a la constancia del sujeto que, como vimos en la tabla, no está presente en todos los tipos de medios que examinamos.

La elaboración colectiva de los productos audiovisuales ayuda a la conexión con los medios en dos aspectos. El primero está estrictamente relacionado con la supervivencia comercial del producto: si el público comparte, habla de él y conecta, es muy probable que continúe más de una temporada. El segundo se refiere al hecho de que si el público comparte información paratextual o hecha por fans, sobre todo en un contexto de *fandom*, produce el efecto de recuerdos conmovedores de lo que hemos visto, aumentando así el valor de la constancia. Asimismo, la creación de obras hechas por fans basadas en un producto ficticio contribuye a que siga vivo y a convertirse en una parte importante de la vida del espectador que, con este juego cognitivo, puede alargar el placer que sintió mientras disfrutaba de ella. Es evidente que la constancia del sujeto de una serie permite un mayor tiempo de elaboración y, por ese motivo, podemos suponer que nuestros recuerdos y conocimientos se ven influenciados más fácilmente. Sin duda, existe una conexión entre un espectador y su serie favorita y, a medida que pasa el tiempo, se intensifica más y resulta más difícil cortarla (cuando una serie se termina o se cancela, a veces es muy difícil despegarse de ella). El si-

guiente paso es intentar establecer cómo los hechos ficticios pueden influir o incluso engañar a nuestra memoria.

## ESO PASÓ DE VERDAD… ¡SUPONGO! EL MARCO DE LA MONITORIZACIÓN DE LAS FUENTES Y LOS FALSOS RECUERDOS

Hoy en día sabemos, tal y como intentaremos demostrar, que nuestra conciencia concibe la realidad y la ficción como dos caras de la misma moneda. La monitorización de las fuentes (Johnson, Hashtroudi, Lindsay, 1993) es un modelo que explica cómo los seres humanos gestionan —de forma más o menos consciente— el origen (las fuentes) de un dato perceptivo determinado o de un pensamiento imaginado. Para ser más precisos, según el marco de la monitorización de las fuentes, existen al menos tres tipos de monitorización importantes: la monitorización de la realidad interna-externa, la monitorización de las fuentes externas y la monitorización de las fuentes internas. Podríamos decir que la *monitorización de la realidad interna-externa* es la capacidad general de distinguir realidad de ficción, o pensamientos personales derivados de eventos percibidos. La *monitorización de las fuentes externas* se refiere a la capacidad de distinguir si un hecho específico fue contado por A o B. La *monitorización de las fuentes internas*, por el contrario, permite la discriminación de lo que uno piensa y lo que uno dice.

La monitorización de las fuentes está estrictamente relacionada con otros estados nemotécnicos, como los falsos recuerdos. Por lo general, estos mecanismos funcionan bien y son muy importantes en nuestra vida cotidiana, pero a veces fallan y nos llevan a cometer errores, que no son patológicos ni poco corrientes, sino completamente normales. En la actualidad, como podemos imaginar fácilmente, el aumento de la exposición a los medios audiovisuales ha complicado sobremanera el trabajo que nuestra monitorización de fuentes cognitivas debe realizar, y, como consecuencia, ha incrementado las ocasiones de atribución errónea de las fuentes (Sparrow et al., 2011).

Hemos seleccionado tres casos de fallos que consideramos adecuados para nuestra investigación: criptomnesia, incorporación de ficciones en los hechos, y falsos recuerdos y medios visuales. «La criptomnesia es un plagio involuntario que ocurre cuando una persona crea algo y cree que es original, un producto autogenerado del momento cuando, de hecho, se percibió (o generó) con anterioridad» (Johnson, Hashtroudi, Lindsay, 1993: 13). Este caso nos resulta fenomenológicamente familiar a todos, sobre todo a los académicos que creen haber tenido una idea brillante y original y luego descubren que no es tan original.

La incorporación de ficciones en los hechos enlaza directamente con el foco del problema que aquí tratamos. Como se explica en el artículo de Johnson et al., los efectos de la incorporación se producen cuando cualquier evento ficticio se convierte en conocimiento generalizado. Para ser más precisos, una ficción se convierte en un hecho cuando su fuente no está «compartimentalizada», es decir, cando el sujeto no es capaz de reconocer, recordar o detectar la fuente de donde procede la información.

Sin embargo, el repertorio experimental que más se acerca a nuestra materia es posiblemente el relacionado con el surgimiento de falsos recuerdos, en especial aquellos procedentes de imágenes relacionadas con pruebas experimentales. ¿Qué son exactamente los falsos recuerdos y cómo funcionan? Existen muchas investigaciones que se centran en el efecto de los falsos recuerdos (véase Newmann, Garry, 2013) que demuestran con qué frecuencia y facilidad generamos falsos recuerdos relacionados con un evento percibido directamente o a través de los medios de comunicación contemporáneos.

Desde principios de la década de los 2000, muchos grupos de investigación han estado trabajando en el efecto que tienen las fotografías en el surgimiento de los falsos recuerdos. El artículo

precursor escrito por Wade et al. (2002) sugería —y artículos de investigación posteriores parecen confirmarlo— que las fotografías pueden alterar los recuerdos autobiográficos, no solo mediante la modificación de recuerdos ya existentes, sino mediante la evocación de otros totalmente nuevos, percibidos por el sujeto como eventos reales que, en realidad, nunca ha vivido. El procedimiento experimental fue sencillo: se les entregó a los sujetos fotos de su niñez alteradas de tal forma que la foto original estaba montada sobre un escenario ficticio (en este caso, un viaje en globo). Tras exponerlos a esto, se les preguntó a los sujetos tres veces en un lapso de tiempo de tres semanas si recordaban el evento. Se produjo un falso recuerdo autobiográfico cuando los sujetos declararon no solo que lo recordaban, sino que además añadieron información que no aparecía en la foto (véase Parisi, 2015).

El surgimiento de un falso recuerdo está directamente conectado con la experiencia personal. Esto significa que el proceso de distorsión de un determinado hecho recordado depende del conocimiento del mundo que cada uno tenga. Nos gustaría entender hasta qué punto el proceso inverso también es válido: ¿es posible que los hechos ficticios cambien nuestro conocimiento general del mundo? ¿Qué tipo de fuentes son más apropiadas para este efecto y por qué?

## IMÁGENES EN EL CEREBRO

Una posible respuesta a la última pregunta surge de los estudios sobre imaginería mental. La imaginería mental es la capacidad del ser humano de visualizar «con el ojo de la mente» (Kosslyn, 1994) experiencias vividas anteriormente. Nos vemos obligados a tratar el tema de forma superficial. Ya se debatió extensamente durante los años noventa en los textos sobre ciencia cognitiva, sobre todo en torno a una cuestión: ¿el formato representativo de las imágenes mentales es lingüístico o gráfico? (Tye, 1991; Kosslyn, 1994; Pylyshyn, 2002). Tras más de veinte años de debate acalorado, parece que la hipótesis del formato gráfico es el correcto, y el argumento utilizado para justificar esta elección está relacionado con el hecho de que las áreas visuales del cerebro (áreas implicadas computacionalmente con la percepción visual) también están activas durante las tareas de imaginería mental: si un sujeto ve un objeto o lo visualiza mentalmente, detectamos una activación parcial y superpuesta de las áreas del cerebro responsables de la percepción (Ganis et al., 2004; Pearson, Kosslyn, 2015, Naselaris et al., 2015)

Pero aquí no acaba la historia: ¿cuál es la relación entre la imaginería mental y la percepción de las imágenes? Lo que acabamos de comentar está relacionado con la percepción natural, pero el debate debería tener en cuenta el papel de las imágenes en la imaginería mental. Una posible respuesta, que presentamos aquí brevemente, sería la que dio el filósofo Evan Thompson (2008). El autor intenta esbozar un informe fenomenológico de la imaginería mental en la percepción de las imágenes al distinguir cuatro funciones cognitivas diferentes: por un lado tenemos la percepción; y por otro, tenemos el visionado de imágenes, el recuerdo y la imaginación. Thompson argumenta que mientras que la percepción es la única de las funciones cognitivas que es presentativa, el visionado de imágenes, el recuerdo y la imaginación son re-presentativas (2008: 405), aunque solo el visionado de imágenes es a la vez presentativo y re-presentativo, De hecho, cuando miramos una imagen, vemos el vehículo físico donde la imagen está impresa y el sujeto gráfico ausente. Cuando recordamos o imaginamos algo que no experimentamos, algo como una imagen con nuestro ojo de la mente, «podríamos decir que visualizar X es re-presentar mentalmente X mediante la simulación o imitación subjetiva de una experiencia perceptiva neutralizada de X» (Thompson, 2008: 408). Con «experiencia perceptiva neutralizada» se refiere a una experiencia cuya

veracidad no es necesaria: puede ser real, ficticia o imaginada.

En otras palabras, imaginar y recordar son habilidades cognitivas bastante similares en cuanto a simulación/imitación del objeto visualizado, pero se diferencian en lo que respecta a las implicaciones fenomenológicas y doxásticas. No obstante, hemos argumentado que la distinción fenomenológica entre recordar e imaginar se puede ver seriamente comprometida por la atribución errónea de las fuentes, por lo que podríamos estar fenomenológicamente convencidos de que estamos experimentando algo al recordarlo, cuando en realidad nos lo estamos imaginando. O, en otro nivel distinto, podríamos estar convencidos de que estamos recordando un hecho real aunque estemos recordando uno ficticio.

La imaginería mental y la percepción de imágenes están directamente conectadas, ya que tanto experimentar la imaginería mental como experimentar imágenes son experiencias representativas. La propuesta decisiva sobre este punto procede de los textos sobre psicología, donde muchos artículos destacan que tanto las imágenes como la imaginería mental cumplen un papel importante a la hora de distraer nuestra capacidad fenomenológica para atribuirle su disposición correcta a una fuente (Nash et al., 2009).

El papel que desempeña la imaginería es determinante para la atribución errónea: «Un estudio típico que investigue este fenómeno exige que los participantes indiquen en un cuestionario si recuerdan experimentar varios eventos cuando eran niños (por ejemplo, ¿te mordió alguna vez un perro? ¿Te encontraste veinte dólares en la calle?). Más tarde se les pidió que imaginaran pasar por algunos de aquellos que al principio dijeron no haber experimentado. Algunos se imaginan solo una vez, otros varias veces y otros, ninguna. Tras la prueba de imaginería, cuando indagaron en los que realmente habían pasado en su niñez, informaron con gran seguridad el haber experimentado *los eventos que se les había pedido imaginar, con más seguridad aún aquellos eventos que se habían imaginado más veces*» (Henkel, Carbuto, 2008, la cursiva es nuestra).

Sin embargo, aunque las investigaciones sugieren que algo como un «efecto de superioridad de la imagen» y «efecto de superioridad en el sonido» se produce en las pruebas de rememoración, probablemente debido a su similitud con las percepciones naturales y ecológicas experimentadas en situaciones de la vida real, la narrativa también juega un papel importante en la reinvención de la información origen (Mulligan, 2013; Garry, Wade, 2005). Ciertamente, en todos los casos el tiempo parece ser la variable más importante en el proceso de atribución errónea. No solo el alejamiento temporal del evento percibido aumentó el riesgo de confusión —esto es bastante evidente y plausible biológicamente—, sino que la información post-evento también produce el mismo efecto. Los datos experimentales y filosóficos no nos ofrecen una respuesta definitiva a los efectos de la exposición visual duradera. Los estudios sobre imaginería mental y falsos recuerdos sugieren rotundamente que los productos visuales desempeñan una función muy importante en los fallos de monitorización de las fuentes, pero esto no basta para afirmar un efecto de superioridad.

Lo que parece quedar claro a partir de la recopilación de experimentos es que un falso recuerdo surge cuando olvidamos algo, por lo que, paradójicamente, nos vemos influidos por aquello que no recordamos. Por tanto, una experiencia liberadora, intensa y estética podría facilitar una mejor memorización de los hechos narrativos, más que un consumo distractivo y poco interesante de noticias. No obstante, el conocimiento implícito de que las noticias representan historias reales (dependencia contrafactual) puede llevarnos a considerarlas fidedignas y más cercanas a los eventos reales y, como consecuencia, a que sean mejores candidatas para que nuestro recuerdo mnésico las convierta en conocimientos generales. ■

## REFERENCIAS


Belting, H., Dunlap, T. (2011). *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*. Princeton: Princeton University Press.

Carocci E. (2014). First-Person Emotions: Affective Neuroscience and the Spectator's Self, *Cinéma e Cie. International Film Studies Journal*, 14, 65-75.

Cometa, M. (2017). *Perché le storie ci aiutano a vivere*. Milán: Raffaello Cortina.

Currie, G. (1995). *Image and Mind*. Cambridge University Press.

D'Aloia, A. (2013). *La vertigine e il volo: L'esperienza filmica fra estetica e neuroscienze cognitive*. Roma: Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo.

Eugeni R., D'Aloia A. (2014). Neurofilmology. An introduction, *Cinéma e Cie. International Film Studies Journal*, *22/23*, 9-26.

Ferree, N. K., Cahill, L. (2009). Post-event spontaneous intrusive recollections and strength of memory for emotional events in men and women. *Consciousness and Cognition, 18*(1), 126-134.

Fingerhut, J. (2014). Extended imagery, extended access, or something else? Pictures and the Extended Mind Hypothesis. En S. Marienberg, J. Trabant (Eds.), *Bildakt at the Warburg Institute* (pp. 35-55) Berlín: De Gruiter.

Ganis, G., Thompson, W. L., Kosslyn, S. M. (2004). Brain areas underlying visual mental imagery and visual perception: An fMRI study. *Cognitive Brain Research, 20*(2), 226-241.

Gallese, V., Guerra, M. (2015). *Lo schermo empatico: Cinema e neuroscienze*. Milán: Raffaello Cortina.

Garry, M., Wade, K. A. (2005). Actually, a picture is worth less than 45 words: Narratives produce more false memories than photographs do. *Psychonomic Bulletin & Review, 12*(2), 359-366.

Gottschall, J. (2012). *The storytelling animal: How stories make us human*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt.

Henkel, L. A., Carbuto, M. (2008). Remembering what we did: How source misattributions arise from verbalization, mental imagery, and pictures. En M. R. Kelley (Ed.), *Applied Memory* (pp. 213-234). Nueva York: Nova Science Publishers.

Hills, M. (2002). *Fan cultures*. Londres: Routledge.

Horton, D., Woh, R. (1956). Mass Communication and Parasocial Interaction: Observations on Intimacy at a Distance, *Psychiatry*, 19, 215-229.

Jenkins, H. (1992). *Textual poachers: Television fans & participatory culture*. Nueva York: Routledge.

Johnson, M. K., Hashtroudi, S., Lindsay, D. S. (1993). Source monitoring. *Psychological Bulletin, 114*(1), 3-28.

Kosslyn, S. M. (1994). *Image and brain: The resolution of the imagery debate*. Cambridge, MA: MIT Press.

Malafouris, L. (2013). *How things shape the mind: A theory of material engagement*. Cambridge, MA: MIT Press.

—(2007). Before and Beyond Representation: Towards an Enactive Conception of the Palaeolithic Image. En C. Renfrew, I. Morley (Eds.), *Image and imagination: a global history of figurative representation* (pp. 289–302). Cambridge: McDonald Institute for Archaeological Research.

Mulligan, N.W. (2013). Memory for pictures and actions. En Perfect, T. J., Lindsay, D. S. (2013). *The SAGE Handbook of Applied Memory* (pp. 20-36), Londres: SAGE,

Naselaris, T., Olman, C. A., Stansbury, D. E., Ugurbil, K., Gallant, J. L. (2015). A voxel-wise encoding model for early visual areas decodes mental images of remembered scenes. *NeuroImage*, 105, 215-228.

Nash, R. A., Wade, K. A., Brewer, R. J. (2009). Why do doctored images distort memory? *Consciousness and Cognition, 18*(3), 773-780.

Newman, E. J., Garry, M., Bernstein, D. M., Kantner, J., Lindsay, D. S. (2012). Nonprobative photographs (or words) inflate truthiness. *Psychonomic Bulletin & Review, 19*(5), 969-974.

Noë, A. (2012). *Varieties of presence*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Parisi, F. (2015). Ricordi protesici. Fotografie e false memorie. *Fata Morgana*, 25, 257-262.

Pearson, J., Kosslyn, S. M. (2015). The heterogeneity of mental representation: Ending the imagery debate. *Proceedings of the National Academy of Sciences, 112*(33), 10089-10092.

Perfect, T. J., & Lindsay, D. S. (2014). *The SAGE handbook of applied memory*. Los Angeles: SAGE.

Pylyshyn, Z. W. (2002). Mental imagery: In search of a theory. *Behavioral and Brain Sciences, 25*(02).

Sadeh, T., Ozubko, J. D., Winocur, G., Moscovitch, M. (2014). How we forget may depend on how we remember. *Trends in Cognitive Sciences, 18*(1), 26-36.

Scaglioni, M. (2006). *TV di culto: La serialità televisiva americana e il suo fandom*. Milán: V & P.

Thompson, E. (2008). Representationalism and the phenomenology of mental imagery. *Synthese*, 160, 397–415.

Smith, M. (1995). *Engaging characters: Fiction, emotion, and the cinema*. Oxford: Clarendon Press.

Sparrow, B., Liu, J., & Wegner, D. M. (2011). Google Effects on Memory: Cognitive Consequences of Having Information at Our Fingertips. *Science*, *333*(6043), 776-778. doi:10.1126/science.1207745

Thompson, E. (2007). Representationalism and the phenomenology of mental imagery. *Synthese*, *160*(3), 397-415.

Tye, M. (1991). *The imagery debate*. Cambridge, MA: MIT Press.

Vaage, M. B. (2016). *The antihero in American television*. Nueva York: Routledge, Taylor & Francis Group.

—(2014). Blinded by familiarity: partiality, morality, and engagement with television series. En Nannicelli, T., Taberham, P., *Cognitive media theory* (pp. 268-284). Nueva York; Londres: Routledge, Taylor & Francis Group.

Wade, K. A., Garry, M., Read, J. D., Lindsay, D. S. (2002). A picture is worth a thousand lies: Using false photographs to create false childhood memories. *Psychonomic Bulletin & Review*, *9*(3), 597-603.

## IDENTIFICACIÓN, MEMORIA, ELABORACIÓN. LA IMPORTANCIA DEL TIEMPO EN EL CONTEXTO DEL DISFRUTE DE LAS SERIES DE TELEVISIÓN


### Resumen

Tomando como punto de partida la suposición de que las imágenes mecánicas han tenido el mayor impacto de toda la narración gráfica con la que el *homo sapiens* ha conectado, en este artículo trataremos de recopilar algunas pruebas con el fin de resumir lo que sabemos hoy en día sobre los efectos de una exposición duradera a imágenes mecánicas. La hipótesis principal es que las series de televisión son productos narrativos influyentes que alteran el mecanismo cognitivo —denominado en los estudios como «monitorización de las fuentes»— que permite distinguir entre realidad y ficción.

Como receptores, establecemos una relación perceptiva con las imágenes que nos rodean. Estas utilizan un efecto retroactivo en nuestra cognición, a saber, efectos de alteración de la memoria que podrían ser la respuesta tanto a juicios éticos como estéticos de los receptores: ¿qué habría hecho yo en su lugar (juicio ético)? ¿Qué habría sentido yo en su lugar (juicio estético)? Argumentaremos que el tiempo necesario para el disfrute de las series de televisión es la variable más importante en este fenómeno psicológico. Para ser más precisos, distinguimos entre tiempo de disfrute y tiempo de elaboración. Al proponer una comparación entre los distintos productos audiovisuales, expondremos los datos del experimento y los argumentos filosóficos que destacan el papel de la *exposición duradera a las imágenes* y las *características visuales de las historias* en el surgimiento de la atribución errónea de las fuentes. Lo que es más importante, también intentaremos abordar el papel de la imaginería mental en esta situación, demostrando cómo la correspondencia fenomenológica entre imaginería mental y percepción de las imágenes, junto con el proceso normal de recuperación nemotécnica, son concluyentes para que se produzca la atribución errónea de las fuentes.



### Palabras clave

Tiempo de disfrute; tiempo de elaboración; atribución errónea de las fuentes; imaginería mental; memoria; información post-evento.



### Autores

Olimpia Calì (Giarre, 1987) es estudiante de doctorado en el departamento de Ciencias Cognitivas de la Università degli Studi di Messina. Sus principales áreas de interés giran en torno a los estudios sobre los medios y la audiencia, desde una aproximación cognitivista.


## IDENTIFICATION, MEMORY, ELABORATION. THE IMPORTANCE OF TIME IN THE CONTEXT OF THE TV SERIES FRUITION


### Abstract

Starting with the assumption that mechanical pictures have had the biggest impact on pictorial narration *Homo sapiens* has ever engaged with, in this paper we will try to collect some evidence in order to summarize what we nowadays know about the effects of a long-lasting mechanical picture exposure. The main hypothesis is that TV series are powerful storytelling products that alter the cognitive mechanism – known in literature as "source monitoring" – that allows the distinction between reality and fiction.

As perceivers, we engage in a perceptual relationship with pictures surrounding us. They employ a visual retroactive effect on our cognition, namely memory alteration effects that may be elicited by both ethic and aesthetic judgments of perceivers: what would I have done in her shoes (ethical judgement)? What would I have felt in her shoes (aesthetical judgment)? We will argue that the time needed for TV series fruition is the most important variable for this psychological phenomenon. More precisely, we distinguish between fruition time and elaboration time. By proposing a comparison between different visual media products, we will show both experimental data and philosophical arguments emphasizing the role of *long-lasting picture exposure* and *visual feature of tales* for the insurgence of source misattribution. More importantly, we will furthermore try to address the role of mental imagery in this scenario, showing how the phenomenological correspondence between mental imagery and picture perception, along with the normal process of mnemonic retrieval, are crucial for the occurrence of source misattribution.



### Key words

Fruition time; Elaboration time; Source misattribution; Mental imagery; Memory; Post event information.



### Authors

Olimpia Calì (Giarre, 1987) is Phd Student in Cognitive Science at the Department of Cognitive Science of the Università degli Studi di Messina. Her principal areas of interest concern media and audience studies, both investigated by using a cognitive approach.

Francesco Parisi is research fellow in Cinematography, Photograhy and Television at the Department of Cognitive Sciences of the Università degli Studi di Messina. His prin-

Francesco Parisi es investigador en Cine, Fotografía y Televisión en el departamento de Ciencias Cognitivas de la Università degli Studi di Messina. Sus principales líneas de investigación se basan en la teoría de los medios, con particular interés en la cultura visual, adoptando una perspectiva cognitivista. En este supuesto, el impacto de los medios en la vida humana puede ser mejor entendido partiendo de la comprensión de las posibilidades cognitivistas de un agente encarnado y extendido.

**Referencia de este artículo**

Calì, Olimpia, Parisi, Francesco (2017). Identificación, memoria, elaboración. La importancia del tiempo en el contexto del disfrute de las series de televisión. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 24, 43-54.

cipal areas of interest concern media theory with particular attention to visual culture, investigated by adopting a cognitive approach. In this scenario, media impact on human life can be better understood departing from the comprehension of the cognitive possibilities of an embodied and extended agent.

**Article reference**

Calì, Olimpia, Parisi, Francesco (2017). Identification, Memory, Elaboration. The Importance of Time in the Context of the TV Series Fruition. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 24, 43-54.

Edita / Published by

Licencia / License

**ISSN** 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com

# LA RELACIÓN DEL ESPECTADOR CON LA VIOLENCIA EN *DAREDEVIL*

JOSÉ RODRÍGUEZ-TERCEÑO
JUAN ENRIQUE GONZÁLVEZ VALLÉS
DAVID CALDEVILLA DOMÍNGUEZ

## INTRODUCCIÓN

La serialidad, la repetición y, en cierto sentido, aunque diferente, también el recuerdo, conforman parte de la esencia estructural de los relatos, de las narraciones humanas, presentes desde el comienzo mismo de la historia de la humanidad (la *Epopeya de Gilgamesh*, datada en el Tercer Milenio a. C., para algunos autores en torno al año 2.300 a. C. como fecha más exacta, está considerada el primer relato de la humanidad) y presentes, además, en una extraordinaria variedad de géneros, tal y como afirmara Roland Barthes, para quien el relato o los relatos han estado presentes «en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades [...] no hay ni ha habido jamás en parte alguna un pueblo sin relatos» (Barthes, 1982: 9). Narraciones distribuidas, además, en sustancias diferentes, aunque centraremos nuestra mirada en aquellas cuya forma —estructura de la transmisión narrativa— es de naturaleza icónica y sonora: las series narrativas de ficción audiovisual[1]. Parafraseando a los teóricos franceses (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 1985), cualquier serie es una serie de ficción. A partir de ahora nos referiremos a ellas como series audiovisuales o sencillamente series, a las que consideramos, además, como narrativas, en tanto que son representativas y recurren a elementos tradicionales del relato, incluso cuando su referente es la realidad misma, aunque es este un terreno en el que no nos adentraremos por no ser este el momento ni el espacio para ello (pero cuya importancia, debido al éxito que están cosechando entre el público espectador, nos obliga a tener presentes para futuras investigaciones las llamadas series documentales o *docuseries*).

La ubicuidad de los relatos está fuertemente ligada a la «atracción por la serialidad» como una de «las expresiones más genuinas de la narrativa contemporánea» (Balló y Pérez, 2005: 9) que, ya desde los años cincuenta, ha dado lugar a etapas de una increíble expansión de las narraciones

seriadas destinadas a la pequeña pantalla que ha llevado a muchos autores a hablar de una primera (años cincuenta), una segunda (años ochenta) y una tercera (desde finales de los años noventa del siglo pasado hasta nuestros días) edad dorada de la televisión, sobre todo en cuanto a las ficciones estadounidenses se refiere, por mayoría, pero no únicas; primaveras áuricas que como concepto no deja de ser, estudiado hoy, un lugar común, pero, sin embargo, cargado de legitimidad. «La ficción no aspira únicamente a la constitución de objetos únicos, sino a una proliferación de relatos que operan en un universo de sedimentos, en un territorio experimental donde se prueban —y a menudo se legitiman— todas las estrategias de la repetición» (Balló y Pérez, 2005: 9). Este entusiasmo *seriéfilo*, concluyen los autores, confecciona un paisaje de cotidianeidad en todos los niveles de la creación audiovisual pero que se autoriza, muy visiblemente, «en la costumbre privada y en los rituales colectivos, a partir de un reencuentro periódico que fortalece y preserva la noción de identidad» (Balló y Pérez, 2005: 9). Un reencuentro periódico ya existente en los folletines y relatos literarios semanales o mensuales, piénsese por ejemplo en la reacción de los lectores ante la aparente muerte de Sherlock Holmes acontecida en «El problema final» publicado en *The Strand Magazine* en 1893 (qué mayor muestra de fortalecimiento y preservación de la identidad), por lo que no es desacertado hablar de *novelas televisivas* o *novelas audiovisuales* al referirnos a las series, o, por emplear la denominación de Charles McGrath (1995), *novelas en máxima audiencia* o *novelas del «prime-time»*[2].

Identidad y reencuentro que abocan a la construcción (autor) y reconocimiento (espectador) de toda una serie de variables significativas que concurren, como afirman Balló y Pérez (2005), en los mismos personajes, en las mismas geografías y escenarios, en los mismos argumentos, en los mismos motivos visuales, etcétera, pues las narraciones que la televisión cuenta, como antes que esta el cine, no son otra cosa que una forma peculiar, singular, última, de recrear las «semillas inmortales» que la evolución de la dramaturgia ha ido encadenando y multiplicando (Balló y Pérez, 1997: 22), proporcionando al público el placer del reconocimiento, pues es este quien realmente cambia, evoluciona o alcanza un punto de emoción álgido, de sentimientos y sensaciones apasionadas, tras la repetición (reestructuración o reserialización, como se prefiera) de las variables significativas que componen la Historia y Discurso (Chatman, 1990) de una serie narrativa de ficción audiovisual, acercándonos a la paradoja de la repetición propuesta por Gilles Deleuze, según la cual la diferencia y el cambio la introduce la repetición en el espíritu de quien la contempla. Puede decirse entonces que el público de las series televisivas o series audiovisuales de ficción obtiene un placer en la serialidad, el reencuentro y el reconocimiento que altera su espíritu, quizás no de forma trascendental, filosófica o metafísica, pero sí al menos en cuanto a goce y deleite emocional.

Sobre esa afectación en el espíritu del espectador de series centramos nuestros esfuerzos o, mejor dicho, incardinamos nuestro objeto y objetivo de estudio en la relación que se establece entre el universo diegético de una serie de ficción audiovisual, el personaje(s) protagónico(s) que lo sustenta —en tanto que la fuerza serial «se basa en el poder germinal de algunos de sus protagonistas, es lógico que el público quiera saber más y más acerca de ellos» (Balló y Pérez, 2005: 20)— y el espectador-consumidor de estos relatos.

Hemos seleccionado la serie *Daredevil* (Drew Goddard, Netflix: 2015-) como fuente generadora de sucesos, focalizando nuestro interés en la relación establecida entre el cosmos narrativo de la serie, sus personajes principales, muy especialmente el que vertebra la narración y da título a la misma, Matt Murdock/Daredevil, encarnado por Charlie Cox, y el espectador, una relación establecida que pone en juego la conceptualización que el espectador tiene de la justicia y la venganza, conceptos muy presentes en las narraciones centradas

en justicieros (ya sean cotidianos o surgidos de las viñetas de un tebeo), todo ello a través de la construcción de escenas y pequeñas piezas del relato cargadas de violencia, algunas de ellas explicitadas en pantalla.

## EL MODELO NETFLIX

La primera consideración tiene que ver con el hecho de que *Daredevil* es una serie original de Netflix, cadena en línea, por mejor decir, plataforma nativa digital o *pure player*, que ha modificado el modo de producción, distribución y consumo de ficciones, sobre todo en cuanto a series se refiere (primero mediante la adquisición de productos exclusivos, después apostando por la producción propia original[3]), y que se ha constituido, por derecho propio, en un modelo a imitar. Nacida en 1997 como cadena para el alquiler de DVDs, Netflix ha sabido adaptarse a la convergencia tecnológica y a un público diseminado en varias pantallas y multitud de plataformas, estando, en 2016, presente en más de ciento treinta países, contando con unos setenta y cinco millones de usuarios, en general jóvenes (Fedele y García-Muñoz, 2010) repartidos por todo el globo, gracias a su adaptación —resiliencia, se le dice hoy— a la Red, medio que ha sabido «estimular la creación y venta de productos dirigidos a públicos minoritarios, que, considerados de forma agregada, constituyen una demanda importante», es decir, «un modelo de negocio compatible con la cultura de consumo del nuevo espectador-internauta» (Izquierdo-Castillo, 2012: 385). Un modelo de negocio basado en el concepto de Chris Anderson *long tail* o *larga cola*, consistente en «vender menos de más, sobre una amplia gama de productos especializados» (Ojer y Capapé, 2012: 192), es decir, obtener un negocio fructífero y una rentabilidad más que lucrativa a partir de muchos pequeños clientes finales a quienes se ofrecen productos especializados o en los que el negocio se ha especializado (Martínez-Rodrigo y Sánchez-Martín, 2011). Puede que, además de ofrecer productos exclusivos o de apostar por contenidos alternativos a los tradicionalmente visionados en la pequeña pantalla (también en la grande), el secreto de su éxito, parafraseando el título del clásico protagonizado por Michael J. Fox, sea brindar «suscripciones económicas no muy elevadas, asequibles para el público joven al que se dirigen [...] generaciones que prefieren el consumo individualizado, especialmente a través de la interfaz de un móvil, un reproductor de vídeo, una tableta u ordenador, que les permite consumir los contenidos cuándo y dónde quieran» (Ojer y Capapé, 2012: 192). El consumo individualizado, personalizado, ubicuo y asequible, económicamente hablando, es la principal clave de su triunfo[4]; un triunfo que, como ocurre con otras plataformas de *streaming*, pasa por saber mantener la fidelidad del cliente, del espectador. Si las cadenas tradicionales de televisión o «*networks*, buscan la repetición a través de la utilización de géneros tradicionales como el policiaco o las comedias [...] desarrollando series con personajes continuos similares» (Cascajosa Virino, 2006: 26), las nuevas plataformas, semillas ya germinadas de la era *post-network*[5], no solo imitan las estrategias y tácticas exitosas de las compañías tradicionales, sino que también apuestan, como ya hemos señalado, por contenidos exclusivos, es decir, contenidos originales que no hubieran estado anteriormente disponibles en otros formatos, y por la apelación a temas tabú, contenidos que afronten y desafíen temas controvertidos o sean tratados, discursivamente, de forma novedosa, mediante la colaboración de autores consolidados o emergentes, o mediante la renovación de géneros y fórmulas (Cascajosa Virino, 2006). Encontramos, en este sentido, que el tratamiento de la violencia es más explícito en *Daredevil* que en cualquier producción cinematográfica basada en superhéroes del cómic, en tanto que estas pretenden alcanzar un público objetivo muy amplio, mundial, incluyendo menores de dieciséis y doce años, algo impensable si

**VER LOS EPISODIOS DE UNA SERIE DE ESTE MODO MARATONIANO AYUDA A QUE EL ESPECTADOR EMPATICE MÁS CON EL PERSONAJE O PERSONAJES PRINCIPALES, PUES DE ESTE MODO LA SENSACIÓN DE CERCANÍA CON ESTE Y SUS VIVENCIAS ES MÁS INTENSA, AUNQUE TAMBIÉN MÁS BREVE**

la violencia juega un papel importante en la narración, como es el caso de la serie analizada en el presente artículo.

Otra de las claves es el acceso ilimitado a los contenidos de la compañía, es decir, la suscripción del usuario a Netflix le permite acceder dentro de la plataforma a todos los episodios de cada temporada de la serie de su elección; desde el estreno de la primera temporada de *Daredevil* (el 20 de octubre de 2015 en España) el cliente, el espectador-usuario, puede visionar los trece episodios de la temporada del modo en que desee (lo mismo ocurrió con la segunda temporada), lo que modifica el consumo serial, algo que, unido a los pocos capítulos que confeccionan cada temporada, propicia, e incluso predispone, que el público pueda embriagarse mediante el visionado continuado o modelo maratoniano (algo antes solo alcanzable, aunque con reservas, a través de la versión doméstica en DVD de la serie). Aunque este modelo maratoniano y opcional plantea, para algunos autores[6], ciertas pegas, también «destaca los valores de unidad y complejidad, de comienzos y finales claros, cualidades difíciles de discernir a través del incremento de lanzamientos [...] logrando que tomemos más consciencia de la temporada como unidad narrativa y, sin anuncios ni interrupciones, ayuda a enfatizar los méritos artísticos por encima de imperativos comerciales» (Sodano, 2012: 37). Esta cohesión se logra, especialmente, cuando la serie cuenta con una trama argumental que vertebra toda la temporada y que concluye con esta, sin que ello impida que deje preguntas sin responder o introduzca, a modo de epílogo, el consabido gancho final o *cliffhanger*, modernizando la figura narradora de Sherezade, e incluso cuente, a lo largo de la temporada, con pequeñas tramas episódicas: la primera temporada de *Daredevil* encuentra su arco argumental en la lucha de Matt Murdock, a la vez como abogado y como justiciero enmascarado, contra Wilson Fisk (encarnado por Vincent D'Onofrio), pero los capítulos diseminan pequeñas subtramas de carácter más episódico como la lucha contra la mafia rusa, japonesa y china, por ejemplo, relacionadas directamente con la trama principal, si bien destaca, dentro de la temporada, un capítulo en especial cuyas ramificaciones no son visibles hasta la segunda. Nos referimos al capítulo *Stick* (#1x07: Brad Turner, Netflix: 2015), un episodio que queda aislado dentro de la estructura argumental de la temporada, aunque se le atribuyan lazos para no desligarlo por completo, lo que iría en contra de esa cohesión citada. La recuperación del personaje mentor, Stick, en la segunda temporada, redirige además el arco argumental al que hasta entonces asistía el espectador: los cuatro primeros episodios de la segunda temporada de *Daredevil* narran la lucha entre Daredevil y Frank Castle (John Bernthal), justiciero apodado *El Castigador*, y quien lleva su noción de justicia hasta el último extremo, la muerte, ajusticiamiento que Daredevil/Matt Murdock, en tanto que construye su *alter ego* a partir de su profesión, abogado, y su confesión, cristiano-católica, deja en manos de la Ley. Cuando Castle es atrapado, la trama se escinde, separando los caminos de Castle por un lado (y que da más protagonismo a personajes secundarios de la serie, como Karen —Deborah Ann Woll—) y de Daredevil por otro, esta vez centrado en acabar con los planes que una sociedad secreta llamada La Mano tiene pensado llevar a cabo en Nueva York, contando con la ayuda de su mentor (Stick —Scott Glenn—) y también de su antigua amante, Elektra (Elodie Yung).

Ver los episodios de una serie de este modo maratoniano ayuda a que el espectador empatice más con el personaje o personajes principales, pues de este modo la sensación de cercanía con este y sus vivencias es más intensa, aunque también más breve (pero siempre se puede recurrir a la repetición). Esa empatía es muy importante si el personaje en cuestión administra justicia al margen de la ley mediante el uso de la violencia, pues la continuidad refuerza el posicionamiento del espectador, más conocedor de las motivaciones, causas y consecuencias, para el empleo de esa violencia. Daredevil se dedica a combatir el crimen y la corrupción al margen de la ley, labor complementaria si se quiere a la que su *alter ego* Matt ejerce como letrado, pero el uso que hace de la violencia está limitado por su respeto al reglamento jurídico y por la conciencia católica de la que hace gala, especialmente en lo tocante a la culpa; por eso nunca mata a nadie, aunque se exceda en el uso de la violencia. Ver los capítulos de forma continuada permite al espectador estar, de algún modo, más cerca de los sentimientos de Matt, ser más consciente de las alteraciones y afectaciones emocionales que sufre y que influyen en cómo emplea la violencia cuando vuelve a combatir el crimen. Si el espectador ve la segunda temporada sin pausa alguna, tiene una comprensión más directa de cómo afecta la reincorporación a la vida de Matt de su antigua amante, y ahora justiciera, Elektra, tanto en lo personal como en lo profesional, como demuestran capítulos como *Kinbaku* (#2x05: Floria Sigismondi, Netflix: 2015) o *Semper fidelis* (#2x07: Ken Girotti, Netflix: 2015). Por otro lado, el capítulo *Seven minutes in heaven* (#2x09: Stephen Surjik, Netflix: 2015) juega con el espectador en torno a la idea de posicionamiento y empatía con determinados personajes: en primer lugar recupera momentáneamente a Fisk, y nos lo presenta como víctima en un escenario para él hostil, la cárcel, posicionando al espectador de su lado, logrando una pizca de empatía por el personaje, para, a continuación, con la llegada a esa misma cárcel de Castle y que este se vea traicionado por Fisk, recupere su posición original de acuerdo con lo que el espectador sabe de él, pues termina haciéndose el dueño de la penitenciaría. Por su parte, Castle, justiciero hasta la última consecuencia, enfrentado por lo tanto a Daredevil en sus particulares modos de impartir una justicia *sui generis*, héroe también originario de las viñetas y que cuenta, *a priori*, con el favor del público, ha sido mostrado hasta este capítulo como un asesino sin escrúpulos con el objetivo de hacer justicia, pero, cuando es traicionado por Fisk, su estallido violento es compartido por el espectador. El capítulo, además, brinda tanto al personaje como al espectador la liberación que supone el breve —pero igualmente intenso, en cuanto a violencia empleada se refiere— enfrentamiento entre Castle y Fisk al final del episodio, momento en que los dos personajes vuelven a ser para el espectador lo que eran, contrapartes del héroe protagonista, Daredevil, uno desde una perspectiva megalómana y corrupta, el otro como justiciero sin conciencia (pese a contar con el favor del público, insistimos). La idea de liberación que apuntamos será recuperada más adelante cuando hablemos de la función de la violencia en la narración.

## SOBRE CINE, TELEVISIÓN Y ESPECTADOR

La primera de nuestras consideraciones tiene que ver con los aspectos vinculados con la construcción del espectador y la recepción, en la relación, afectación e identificación con los personajes diegéticos, dentro de las teorías del cine que podemos también extrapolar y aplicar a las series, con un mejor empleo, en nuestra opinión, ya que contamos con la continuidad y repetición que aporta la serialidad, más difícil de obtener en las películas. Sin entrar en conflictos teóricos que han hecho correr ríos de tinta y en los que han participado voces más autorizadas que las nuestras (gigantes sobre cuyos hombros ahora nos aupamos) y que enfrenta la gran teoría de la pantalla con otras

post-analíticas, o más rebeldes si se quiere —disquisición que posponemos para otra ocasión—, es a partir de esto que aplicamos nuestra metodología analítico-textual.

Partimos de una evidencia innegable: el espectador de ficciones audiovisuales (películas y series) es necesariamente activo, pues ha de compensar algunas carencias inherentes a la forma y la sustancia del discurso narrativo, forma parte del texto a la vez que es constituido por este, un encuentro en que se dan forma mutuamente, «formas en que el texto, el aparato, la historia y el discurso construyen al espectador, y las formas en que el espectador, en tanto sujeto-interlocutor, también da forma al encuentro» (Stam, 2015: 269). Desde una perspectiva ideológica, el espectador puede ser configurado por el texto, por los dispositivos técnicos en que es ofrecido (donde incardinamos *Daredevil* y la plataforma en línea que produce y distribuye la serie, Netflix, como ya hemos señalado en el punto anterior), por los contextos, institucionales o no, que rodean el acto de ver una película o serie, por los discursos ideológicos existentes en su realidad y, finalmente, por sí mismo, «el espectador en sí, personificado, definido por su raza, género y situación histórica» (Stam, 2015: 269). Ello puede dar pie a diferentes lecturas del relato, dominante, negociada y resistente (Hall, 1980), confluencia de discursos (Morley, 1980), o activaciones diversas, del texto, del espectador, del contexto (Staiger, 1992).

*Grosso modo*, distinguimos aquellas teorías orientadas al espectador y su circunstancia de aquellas orientadas al texto, en nuestro caso, las series narrativas de ficción audiovisual. Las primeras priorizan las circunstancias subjetivas, también ambientales, en que se produce la recepción del texto, de la serie, como dictan los estudios culturales, la denominada teoría de la respuesta, la pragmática o los estudios de género. Las segundas consideran que la emoción generada durante la recepción atiende a instrucciones propuestas por el propio texto, o relato si se prefiere, como afirman la teoría cognitiva y la semiótica estructural. Por otro lado, la teoría psicoanalítica del cine y el denominado realismo ingenuo consideran la experiencia, la recepción, como un remedo o simulación de la vida, es decir, el impacto afectivo dimana de los mismos mecanismos psicológicos con los que el individuo se enfrenta al mundo (Zumalde, 2011). De una forma u otra, lo importante es dilucidar si las respuestas emocionales o los sentimientos originados están justificados de acuerdo a los elementos temático-argumentales y discursivos propuestos por el texto, propuestos por el relato. En el estudio centrado en el consumo de jóvenes realizado por Marta-Lazo y Gabelas-Barroso se explicita que «las cadenas de televisión con las que [los jóvenes] se sienten más identificados son las últimas en incorporarse al mercado […] las series de ficción por las que muestran más interés son de formato animación» (Marta-Lazo y Gabelas-Barroso, 2013: 28). En este sentido, es interesante destacar el denominado *fenómeno fan* (aficionado, seguidor, amante), dominante en la cultura popular, en el imaginario de la cultura de masas diseccionada por Román Gubern (2002) y, más particularmente, en el mundo de los superhéroes, personajes emblemáticos de la narrativa occidental tal y como afirma Gubern, «protofantasías» cambiantes, que evolucionan, se adaptan, trasladan o reescriben, y sus adaptaciones fílmicas (desde las primeras versiones exitosas, *Superman* (Richard Donner, 1978), *Superman II* (Richard Lester & Richard Donner, 1980), *Batman*

**EL ESPECTADOR, AUNQUE COMPARTA LA NECESIDAD DE SU EMPLEO POR PARTE DE ESTOS, ES CONSCIENTE DE LAS CONSECUENCIAS TERRIBLES QUE SUPONE FÍSICA Y EMOCIONALMENTE LA VIOLENCIA, SOBRE TODO CUANDO LOS HÉROES SON LOS RECEPTORES DE LA VIOLENCIA**

(Tim Burton, 1989) o *Batman vuelve* (Batman Returns, Tim Burton, 1992), hasta la consolidación del género, o temática, por mejor decir, gracias a películas como *El caballero oscuro* (The Dark Knight, Christopher Nolan, 2008) o cualquiera de las integrantes del denominado universo cinematográfico de Marvel o *Marvel cinematic universe*); fenómeno que también ha alcanzado a las series audiovisuales y que explica, por un lado, el bum *seriéfilo* notorio en producción (su oferta, dentro de los paquetes de contratación de plataformas audiovisuales, es casi tan importante como el deporte, como el fútbol queremos decir) y también en recepción (la literatura sobre series audiovisuales se ha multiplicado en los últimos años), y, por otro lado, la adecuación de las nuevas plataformas de visionado a los intereses de los espectadores, surgiendo, de este modo, alianzas que pretenden satisfacer las demandas más actuales del mercado, como demuestra la coalición de Netflix y Marvel que ha dado origen a *Daredevil* (Drew Goddard, Netflix: 2015-), entre otros ejemplos ya citados. Lo que queremos destacar del fenómeno o cultura de los *fans* es la reescritura que llevan a cabo, la lectura de incursión que cita Henry Jenkins (2009: 223) a partir de la idea de Certeau: «Los fans efectúan sus incursiones y saquean lo que pueden; emplean los bienes saqueados como cimientos para construir una comunidad cultural alternativa», y lo hacen empleando diferentes técnicas: «la recontextualización, la expansión de los límites temporales, la refocalización, la modificación de la moral, el cambio de género, los cruces entre distintos textos, la dislocación de personajes, la personalización, la intensificación emocional y la erotización» (Stam, 2015: 271).

Sea como fuere, es innegable que el compromiso del espectador no lo es con la narrativa audiovisual en general, con el aparato (ideológico) o sus brechas, sino con los personajes. Y es el compromiso, el concepto elegido por Murray Smith para explicar, o llevar un paso más allá, la identificación existente entre el personaje y el espectador. Murray (1995) postula la existencia de una «estructura de simpatía» a través de la cual el espectador conoce y se identifica, compromete, con el personaje diegético. Esa estructura consta de tres niveles: 1) Reconocimiento (construcción de los personajes por parte del espectador como entes individuados y continuos); 2) Alineamiento (el espectador se posiciona, relaciona y accede a las acciones, el conocimiento y los sentimientos del personaje); y 3) Fidelidad o Compromiso (adhesión cognitivo-afectiva a los valores, punto de vista moral y emociones del personaje). El paso de un nivel a otro en esta estructura por parte del espectador se ve favorecido cuando puede llevar a cabo un visionado de la serie audiovisual en modo maratoniano, tal y como apuntábamos en líneas más arriba. El alineamiento y el compromiso final son importantísimos cuando, en la narración en la que se incardina el personaje o personajes en cuestión, la violencia juega un papel capital, en tanto que la acción, la acción violenta, forma parte indispensable de la historia (argumento) y del discurso (forma); dicho de otro modo, qué ocurre cuando los textos incitan a deleitarse en sueños de omnipotencia infantil como los denomina Robert Stam, cuando el espectador tiene que resolver el conflicto de identificación o compromiso con la violencia de los defensores de la ley y el orden en su lucha contra el mal, «incluso cuando estos personajes se presentan como ejecutores de una violencia en favor de una supuesta "buena" causa» (Stam, 2015: 283). Pues bien, a través del siguiente análisis sobre *Daredevil* pretendemos ofrecer una respuesta que, si bien no definitiva ni completa, arroje al menos algo de luz, incluso tratándose de un caso particularizado pero de fácil extrapolación (por temática argumental).

## LA VIOLENCIA EN *DAREDEVIL*

Partamos de la temática argumental en la que se incardina la serie *Daredevil*, los justicieros violentos, y, dentro de estos, los superhéroes justicieros, popularizados, estos últimos, desde los años trein-

ta del siglo pasado en las viñetas estadounidenses, y, cinematográficamente los primeros, a partir de los años setenta en películas hollywoodienses como *Harry, el sucio* (Dirty Harry, Don Siegel, 1971) o *El justiciero de la ciudad* (Death Wish, Michael Winner, 1974), una línea temática de enorme éxito gracias, principalmente, a ciertas concepciones culturales o sentires populares estadounidenses (aunque bien podrían aplicarse en otras comunidades) como son la inadecuación del Estado para garantizar según qué necesidades y según qué derechos y el uso legítimo de la violencia para la resolución de conflictos: «Dentro de la cultura estadounidense existe una concepción cultural determinante, tanto para la sociedad como para el contenido fílmico [podemos incluir televisivo], aquella percepción del Estado como inadecuado para garantizar la defensa de los derechos individuales y, en particular, la propia seguridad [...] La violencia se presenta como el medio más accesible, útil, eficaz y eficiente para la resolución de conflictos. Se presenta de esta forma en los films, en las salas comerciales y en sus reposiciones a través de la pequeña pantalla. La retroalimentación es constante. Existe pues una celebración, una glorificación de la agresión como método predilecto para solventar conflictos» (Rodríguez Terceño, 2015: 1254). No obstante, la atracción por la violencia espectacularizada en los relatos audiovisuales responde más a esa ruptura con el «común natural orden y concierto» que a una fuerza maligna que alimenta los medios audiovisuales con la intención de que sea imitada; en este sentido, los estudios de José Sanmartín y Santiago Grisolía (2005) o Rojas Marcos (1998) así lo atestiguan, pues «desde los albores de la civilización, y en casi todas las culturas, los hombres y las mujeres, mayores y pequeños, han sentido una profunda fascinación por los relatos y las escenas violentas» (Rojas Marcos, 1998: 165).

Matt Murdock, abogado de profesión, es decir, integrante del Estado, del *Sistema*, ve insuficiente su labor y la de este para garantizar la seguridad, para garantizar la justicia, por lo que decide tomar la iniciativa convirtiéndose en justiciero nocturno, aprovechando las cualidades fantásticas propias del género superheroico. La búsqueda de justicia es, las más de las veces, indisociable de la agresividad y de la violencia; no está, pues, alejada de la venganza, incluso cuando la imparte el propio Estado. «La dificultad se encuentra en saber distinguir claramente el empleo de la violencia en un sentido justo, lo que nos llevaría a poner en cuestión factores y agentes tan subjetivos como los valores éticos y morales predominantes en una sociedad concreta y en un tiempo concretos» (Rodríguez Terceño, 2015: 1257); los valores éticos y morales de Matt/Daredevil están constituidos a partir de su fe cristiano-católica, de mayor peso durante la primera temporada de la serie, pues es la que se centra en la creación del *alter ego* Daredevil, y marcan un límite muy claro en el uso de la violencia, ya que, por mucho que se exceda en su empleo, nunca mata a nadie; la pena capital es decisión de la Ley, conflicto este que cobra especial importancia en la segunda temporada con la aparición de otro justiciero, esta vez en el sentido más clásico (Harry Callahan o Paul Kersey), Frank Castle, El Castigador, para quien la muerte no supone un problema, siempre que sea acorde al

**Frank Castle, El Castigador, como ejemplificación de la figura del justiciero como sentir cultural estadounidense ampliamente aceptado. © Netflix.**

**Arriba. El movimiento continuado de la cámara en mano acerca al espectador a la acción, le ayuda a orientarse en el escenario donde esta tiene lugar. Captura del simulado plano-secuencia que resuelve un conflicto narrativo mediante el empleo de una violencia que resulta catártica para el personaje y para el espectador. © Netflix.**

**Abajo. El espectador está siempre cerca de los personajes; solución discursiva que ayuda en su compromiso y adhesión cognitivo-afectiva. © Netflix.**

delito cometido. Tanto Daredevil como Castle son héroes prototípicos, marcados por la tragedia —la culpa en el caso de Matt por la muerte de su padre y que, como decimos, va a tener mucha importancia en la primera temporada; para Castle, el asesinato, en un parque público durante una operación de drogas, de su familia, de su mujer e hijos pequeños—, que emplean «la violencia para defender y proteger a los débiles o, sencillamente, a aquellos que, a diferencia de estos, no pueden usar la violencia» (Rodríguez Terceño, 2015: 1259); aunque el empleo de la violencia sea diferente, la serie los equipara en varias ocasiones, permitiendo que el espectador acompañe tanto a Daredevil como al Castigador de cerca, es decir, permitiéndole acceder a sus acciones, conocimientos y sentimientos, y logrando, en tanto que son figuras heroicas, la adhesión cognitivo-afectiva de la que hablaba Murray, con su causa (búsqueda de justicia) y con sus métodos violentos. Es más, la identificación de la figura del justiciero encarnada por Frank Castle es tan propia de la cultura y sentir estadounidense que durante el comienzo de su juicio en el capítulo *Semper Fidelis* (#2x07: Ken Girotti, Netflix: 2015) se enmarca su rostro en la bandera del país, identificación que no necesita de más explicación.

En la primera temporada de la serie, donde aún está en proceso de maduración la identidad superheorica, la búsqueda de justicia al margen de la ley está guiada por la culpa, por el sentimiento de culpa cristiano-católica, ya desde los primeros capítulos. Sus acciones durante el primer capítulo desembocan en el secuestro de un niño por parte de mafiosos rusos en el segundo, *Cut Man* (#1x02: Phil Abraham, Netflix: 2015), y cuya resolución nos deja dos factores a tener muy en cuenta: por un lado, la solución discursiva de resolver el conflicto mediante el uso de un simulado plano-secuencia, y que será ampliado en la segunda temporada con idéntico resultado exitoso, ya que da unidad a la acción, una acción resolutiva y que se ha cargado de tensión durante el capítulo; y, por otro lado, de forma complementaria, la elección fílmica de este tipo de plano permite colocar la cámara muy cerca del protagonista, muy cerca de la acción, garantizando, de este modo, la proximidad del espectador. En otras palabras, durante el capítulo Matt intenta controlar su culpa para liberar al niño secuestrado, tensionando sus emociones y sentimientos, y con estos los del espectador, pues este, una vez ha reconocido al protagonista, se posiciona de su lado, se hace cómplice de sus sentimientos y comprende su punto de vista moral y emocional, participando, finalmente, tanto como

Matt convaleciente tras ser derrotado por Fisk. Las consecuencias de la violencia son más que obvias. © Netflix.

Castle y su rostro explicitan una violencia que no es en absoluto potencialmente imitable por el espectador. © Netflix.

Matt, del efecto liberador y catártico que tiene la explosión violenta durante el rescate y la lucha violenta en el pasillo de la guarida de los villanos de turno; una participación y un efecto liberador amplificado gracias a la cercanía que logra el uso de la cámara en mano y continuada (sin cambios de plano, que no reencuadres, ni cortes de edición o montaje) siguiendo las acciones, la lucha y los golpes violentos de Daredevil, colocando al espectador bien detrás del personaje, bien delante (girando la cámara para adaptarla al escenario[7]), pero siempre siguiendo sus acciones, es decir, sus actos violentos para defender a los débiles, en este caso, un crío secuestrado.

Sin embargo, si Matt/Daredevil no es capaz de controlar el sentimiento de culpa, y se deja llevar por la ira, la rabia y el deseo incontrolable de venganza (olvidando su misión de búsqueda de justicia), entonces sus acciones no tienen éxito y el mal asciende. El mejor ejemplo lo encontramos en el capítulo *Speak of the Devil* (#1x09: Nelson McCormick, Netflix: 2015), en el que Matt carga con la culpa de la muerte de una anciana que había acudido a su bufete en busca de asesoramiento legal, una culpa que le empuja a una espiral de ira y rabia, que le hace volverse descuidado en su enfrentamiento con Nobu (Peter Shinkoda) y donde, pese a salir victorioso, queda muy malherido, de modo que a continuación Fisk casi está a punto de acabar con él, y todo por no controlar la culpa. El enfrentamiento contra Nobu es significativo también porque, desde el punto de vista del espectador, se muestran los efectos de

Arriba. La violencia, incluso cuando la emplean los héroes, tiene consecuencias terribles si es controlada por la ira y la sed de venganza, como les ocurre a Matt y a Castle. © Netflix.

Abajo. Matt Murdock llevado por la ira y la culpa deja el rostro del hombre que mató a su padre desfigurado. La maduración del héroe supondrá controlar tanto la ira como la culpa, para emplear la violencia solo en pos de la justicia. © Netflix.

**Los planos contrapicados potencian la brutalidad de la violencia sin caer en la espectacularización; además colocan al espectador muy cerca de la acción y de los personajes. © Netflix.**

la violencia en forma de heridas y sangrados; en otras palabras, en los textos con argumentos violentos «las representaciones más serias, y menos perjudiciales, son aquellas que muestran el dolor y el daño producido por el ejercicio de la violencia» (Rodríguez Terceño, 2015: 1277), sobre todo en aquellos personajes con los que el espectador se compromete en el texto y pueden ser susceptibles de imitación. La violencia es presentada, pues, como una parte inherente de la conducta humana, mostrando todas las consecuencias de su empleo (tanto en los héroes como en los villanos), siendo estas siempre muy visibles, sobre todo en cuanto al daño físico (Rodríguez Terceño, 2015); sirva como ejemplo cómo termina Matt/Daredevil física y emocionalmente destrozado tras enfrentarse a Nobu y a Fisk.

Las consecuencias de la violencia son mostradas tanto cuando la emplean los protagonistas heroicos como los villanos, de forma que, en cierto modo, en cuanto al uso de la violencia para resolver conflictos (incluso los internos de los propios personajes), tanto unos como otros son distintas caras de una misma moneda. En el caso de Daredevil y Frank Castle, otro ejemplo que los equipara: la serie muestra las caras de sus rivales destrozadas, deformadas por los golpes asestados por ambos héroes cegados por la ira (capítulo *Kinbaku* [#2x05: Floria Sigismondi, Netflix: 2015], donde se ve ejercer una violencia desmedida a Matt Murdock, y *.380* [#2x11: Stephen Surjik, Netflix: 2015], en el que Castle da rienda suelta al justiciero que lleva dentro).

El espectador, aunque comparta la necesidad de su empleo por parte de estos, es consciente de las consecuencias terribles que supone física y emocionalmente la violencia, sobre todo cuando los héroes son los receptores de la violencia (el enfrentamiento contra Nobu de Daredevil o la tortura a Castle —*Penny and Dime* [#2x04: Peter Hoar, Netflix: 2015]— cuando es atrapado por un grupo de mafiosos irlandeses), pero también cuando la ejercen, como demuestran los ejemplos citados.

Que la violencia es algo terrible queda patente para el espectador discursiva y formalmente mediante el empleo reiterativo de los planos contrapicados (plano medio o primer plano) cuando un personaje está ejerciendo la violencia contra otro, ya se trate de Matt/Daredevil, de Wilson Fisk o de Frank Castle. Este tipo de planos y sus réplicas, es decir, planos picados mostrando por la espalda cómo el personaje está siendo violento (independientemente del fin perseguido), aportan contun-

dencia a la acción, al tiempo que, como ya hemos afirmado antes, acercan al espectador tanto a la acción como al personaje en cuestión, y su posicionamiento, su sentir para con el uso de esa determinada violencia, vendrá determinado por el conocimiento y compromiso previo con respecto del personaje, positiva y a favor en el caso de Daredevil o Castle, negativa en el caso de Fisk, especialmente si este se ensaña contra Matt.

En definitiva, la violencia que se revela en la serie *Daredevil*, en las dos temporadas que lleva en emisión, muestra a las claras su empleo como método para resolver conflictos dentro del universo diegético construido. Pero esta violencia es siempre contundente, evidenciando sus consecuencias en forma de daño físico, principalmente, no siendo, pues, potencialmente imitable ni tampoco, desde el punto de vista del discurso, se revela de forma distanciada, irónica o descreída, sino como parte inherente de la condición humana, compartida por el espectador, quien logra posicionarse mejor, en tanto que conoce y comprende las acciones y los sentimientos y emociones de los personajes, gracias, esencialmente, al empleo de soluciones discursivas que acercan la cámara a la acción y a los personajes, formando parte del relato. De este modo, el compromiso y la adhesión cognitivo-afectiva del espectador para con los valores y punto de vista moral de los personajes, así como en cuanto a sus sentimientos y emociones, es alcanzada de una forma más eficaz, gracias a las líneas argumentales planteadas, pero también, y es aquí donde la serie destaca, gracias a las sobresalientes soluciones discursivas empleadas. ■

## NOTAS

1 Creemos que acotar las series narrativas, en cuanto a condicionar su extensión, al medio televisivo, es decir, hablar de series televisivas, es un error en tanto que la forma de consumir ficciones seriadas tradicionalmente llamadas televisivas ha cambiado, del mismo modo que se han modificado, conjuntamente, la manera en que estas se producen y distribuyen. Si bien las narraciones televisivas se apellidaban así para diferenciarse de las cinematográficas, los nuevos modelos de negocio, condicionados por los nuevos modos de consumo de ficción, permiten emplear el genérico y referirnos tanto a unas como a otras como narraciones audiovisuales, distinguiendo, eso sí, series y filmes, aunque el carácter serial y/o episódico ya no es tan exclusivo de las primeras; el serial nunca lo fue, piénsese por ejemplo en el conjunto de películas protagonizadas por Maciste o El Santo, así como en las muchas adaptaciones de obras literarias preexistentes, como, por ejemplo, las basadas en los relatos de Sherlock Holmes, y, con posterioridad, en las adaptaciones de, esta vez sí, series televisivas, como la filmografía iniciada con *Star Trek: La película* (Star Trek: The Motion Picture, Robert Wise, 1979), aunque no era necesidad obligada, como demuestra, sin salirnos del género, la serie galáctica *La guerra de las galaxias* (Star Wars), creada por George Lucas en 1977; pero la particularidad episódica se ha venido imponiendo en los últimos años, por razones pecuniarias más que creativas, en, principalmente, las adaptaciones fílmicas de novelas destinadas al público juvenil y preadolescente: *Harry Potter y las reliquias de la muerte: Parte 1* (Harry Potter and the Deathly Hallows: Part 1, 2010) y *Harry Potter y las reliquias de la muerte: Parte 2* (Harry Potter and the Deathly Hallows: Part 2, 2011), ambas dirigidas por David Yates, por citar un ejemplo sobradamente conocido.

2 El crítico literario nombró así, en el año 1995, a las series televisivas que seguía semanalmente, en tanto que estas habían «florecido de una manera que no lo habían hecho desde los primeros días del medio, creciendo en profundidad y sofisticación hacia lo que puede pensarse como un nuevo género» (McGrath, 1995: 52). Evidentemente, aquí la recursividad y la recurrencia a temas y argumentos universales están por encima de las diferencias radicales no siempre distinguidas entre unos productos televisivos, audiovisuales por mejor decir, y otros, circunscribiendo todos ellos en un genérico estatuto de productos de la

industria cultural, tal y como afirmaba, con relación a las telenovelas y seriales estadounidenses, López Pumarejo (1987).

3 Netflix licitó y consiguió, por delante del gigante televisivo HBO, la serie protagonizada por Kevin Spacey y Robin Wright *House of Cards* (Beau Willimon, Netflix: 2013-); su éxito permitió a la compañía apostar por otros productos como *Orange Is the New Black* (Jenji Kohan, Netflix: 2013-), *Narcos* (Carlo Bernard, Chris Brancato, Doug Miro, Netflix: 2015-) o la propia *Daredevil* (Drew Goddard, Netflix: 2015-), la primera serie de toda una saga de productos Marvel ofrecidos en exclusiva por la plataforma, pues a las aventuras de Dan Defensor le han seguido *Jessica Jones* (Melissa Rosenberg, Netflix: 2015-) y *Luke Cage* (Cheo Hodari Coker, Netflix: 2016-), además de otras series anunciadas y en producción en el momento de escribir estas líneas.

4 Netflix se guarda de hacer públicos los datos de audiencia de sus productos y series, no difunde estadísticas reales ni tampoco deja que ninguna empresa externa mida el número de espectadores. A pesar de ello, se han hecho públicos, o se han filtrado, algunos datos que dan una imagen parcial del éxito de la plataforma y, dentro de esta, de unos productos sobre otros. Es el caso de *Daredevil*, que en 2015, cuando vio la luz su primera temporada (en la actualidad está en proceso de producción la tercera), contaba con un 10'7 % de suscriptores potenciales espectadores de al menos un episodio de la serie en los primeros días desde su estreno —Netflix pone a disposición del público cliente todos los capítulos de una serie desde su estreno—, unos números superiores a cualquier otro estreno hasta entonces. Ahora bien, esta omisión también tiene su parte negativa, sobre todo para el ámbito creativo y artístico y no tan mercadotécnico de las plataformas, en lo que al control de los *grandes datos* y control de la actividad de sus usuarios se refiere: «Netflix sabe con fiabilidad cuántas reproducciones tienen sus programas, pero deciden no difundir esos datos. O lo que podemos decir, el "Big Data" en realidad a lo que ha dado paso es al "Hidden Data". Las consecuencias de esto no deben ser infravaloradas, puesto que permiten manipular la percepción sobre la aceptación de sus programas, algo nada desdeñable considerando que cotizan en bolsa. Y esta ausencia pública de datos no necesariamente va a favor de los creadores» (Cascajosa Virino, 2016: 59).

5 Para Amanda Lotz (2007) la convergencia tecnológica, la distribución y el consumo en línea ha ocasionado una pérdida de poder sustancial por parte de las grandes cadenas televisivas tradicionales (dominantes durante la era *network* a la que daban nombre, en favor del empoderamiento de la audiencia, del público-usuario que puede ahora ver lo que quiera, donde quiera y en la pantalla de su elección, sucediendo la era *post-network*, una etapa en la que «el espectador ya no tiene que seguir las rígidas reglas de la parrilla televisiva sino que puede tomar sus propias decisiones en cuanto a rituales de consumo [...] incluso el aparato televisivo ha dejado de ser parte de la ecuación [...] ha dejado de existir para dar paso a nuevos canales de distribución adaptables a la disponibilidad de cada individuo» (Nicolás, 2014: 247).

6 Jaime Costas Nicolás destaca que este modelo maratoniano de visionado de capítulos de una serie no siempre es beneficioso para la propia serie, para su unidad y cohesión, «sino que darse un atracón de ellas puede resaltar sus costuras. Estoy pensando en series con episodios autoconclusivos, cerrados, como la saga *CSI* o *Law & Order*, en las que su estructura tremendamente repetitiva (crimen, investigación, resolución del caso) no ofrece un motivo al espectador lo suficientemente convincente...» (Nicolás, 2014: 250). También advierte que otras series perderían parte de la experiencia de su visionado más serializado: «si consumiésemos *Lost* de esta forma [continuada o maratoniana] nos habríamos perdido ese factor social, el "water-cooler talk", que se originaba alrededor de la serie entre cada episodio [...] anularíamos también esos tiempos muertos entre episodios en los que el fandom lanzaba todas sus teorías» (Nicolás, 2014: 250). En este sentido, el autor tiene razón al afirmar que la total disponibilidad anula parte de la actividad de la comunidad de seguidores, sobre todo en la parte elucubrativa de posibles desenlaces para las tramas planteadas por la serie.

7 La adecuación del escenario de la acción es muy importante, sobre todo si se trata de acción explosiva o violenta característica del cine de acción o de las producciones televisivas de acción, como lo es *Daredevil*. Es importante en tanto que las decisiones discursivas, la elección de los planos, de los movimientos de cámara, de los personajes/actores y del montaje deben permitir al espectador orientarse en el espacio donde se despliega la acción, donde se desarrolla una parte esencial del relato. Por eso, la construcción del espacio —y, en el ejemplo citado, el discurso, la cámara en movimiento y el plano-secuencia— permite al espectador localizarse en el relato, que tenga la sensación de estar en el lugar donde se desarrolla la acción, que lea correctamente el espacio y comprenda la geografía de la secuencia y de la serie (Rodríguez Terceño, 2014). Al mismo tiempo, los escenarios forman parte de la identificación de los personajes. Por ejemplo, el primer enfrentamiento entre Daredevil y Fisk tiene lugar en una nave medio abandonada, y de la contienda sale vencedor el antagonista. Cuando este enfrentamiento se vuelve a repetir al final de la primera temporada tiene lugar en un callejón medio iluminado, tocado por las escaleras de incendios tan propias de los edificios estadounidenses, es decir, en un escenario característico del superhéroe, quien, además, ha madurado hasta alcanzar su identidad como Daredevil. La lógica del relato, con el espacio de la acción como elemento importante, deriva en la victoria del protagonista.

## REFERENCIAS


Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., Vernet, M., (1985). *Estética del cine*. Barcelona: Paidós.

Balló, J., Pérez, X. (1997). *La semilla inmortal*. Barcelona: Anagrama.

— (2005). *Yo ya he estado aquí: ficciones de la repetición*. Barcelona: Anagrama.

Barthes, R. (1982). *Análisis estructural del relato*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires.

Cascajosa Virino, C. (2006). No es televisión, es HBO: La búsqueda de la diferencia como indicador de calidad en los dramas del canal HBO. *Zer*, 21, 23-33. Recuperado de http://www.ehu.eus/zer/hemeroteca/pdfs/zer21-02-cascajosa.pdf

— (2016). Buscando al espectador serial desesperadamente: la nueva investigación de audiencias y la serie *El Ministerio del Tiempo*. *Dígitos. Revista de Comunicación Digital*, 2, 53-69.

Chatman, S. (1990). *Historia y discurso*. Madrid: Taurus.

Fedele, M., García-Muñoz, N. (2010). El consumo adolescente de la ficción seriada. *Vivat Academia. Revista de comunicación*, *111*(13), 47-64. http://dx.doi.org/10.15178/va.2010.111.47-64

Gubern, R. (2002). *Máscaras de la ficción*. Barcelona: Anagrama.

Hall, S. *et alii* (1980). *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*. Londres: Hutchinson.

Izquierdo-Castillo, J. (2012). Distribución online de contenidos audiovisuales: análisis de 3 modelos de negocio. *El profesional de la información*, 21, 385-390.

Jenkins, H. (2009). *Fans, blogueros y videojuegos: la cultura de la colaboración*. Barcelona: Paidós.

López Pumarejo, T. (1987). *Aproximación a la telenovela*. Madrid: Cátedra.

Lotz, Amanda D. (2007). *The Television Will Be Revolutionized*. Nueva York: NYU Press.

Marta-Lazo, C., Gabelas-Barroso, J. A. (2013). Hábitos de consumo televisivo de ficción entre los universitarios que estudian comunicación. *Revista de comunicación de la SEECI*, *31*(17), 14-33. http://dx.doi.org/10.15198/seeci.2013.31.14-33

Martínez Rodrigo, E., Sánchez Martín, L. (2011). Publicidad en Internet: Nuevas vinculaciones en las Redes Sociales. *Vivat Academia, Revista de comunicación*, *14*(117E), 469-480. http://dx.doi.org/10.15178/va.2011.117E.469-480

McGrath, C. (1995, octubre 22). The Triumph of the Prime-Time Novel. *New York Times*. Recuperado de http://www.nytimes.com/1995/10/22/magazine/the-prime-time-novel-the-triumph-of-the-prime-time-novel.html?pagewanted=all&mcubz=0

Morley, D. (1980). *The Nationwide Audience: Structure and Decoding*. Londres: British Film Institute.

Nicolás, J. C. (2014). El *flow* se estanca: el contramodelo «televisivo» de Netflix. *Revista de Estudos da Comuni-*

*cação*, *15*(38), 244-256. http://dx.doi.org/10.037/comunicação.15.038.AO01

Ojer, T., Capapé, E. (2012). Nuevos modelos de negocio en la distribución de contenidos audiovisuales: el caso de Netflix. *Comunicación. Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, *1*(10), 187-200. Recuperado de http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa1/015.Nuevos_modelos_de_negocio_en_la_distribucion_de_contenidos_audiovisuales-el_caso_de_Netflix.pdf

Rodríguez Terceño, J. (2014). Construcción del espacio narrativo en el cine de John McTiernan: hacia el sello de autor. *Revista de Comunicación de la SEECI*, *18*(35), 34-45. http://dx.doi.org/10.15198/seeci.2014.35.34-45

— (2015). *El sello autorial en el cine de John McTiernan: estilema, tratamiento del género de acción y espectador ideal*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Rojas Marcos, L. (1998). *Las semillas de la violencia*. Madrid: Espasa Calpe.

Sanmartín, J. *et alii* (2005). *Violencia, televisión y cine*. Barcelona: Ariel.

Smith, M. (1995). *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press.

Sodano, T. M. (2012). The Industry Changes and Techonological Advancements That Paved the Way to «New» Television Ventures. En M. Ames (ed.), *Time in Television Narrative: Exploring Temporality in Twenty-First-Century Programming* (pp. 27-41). Jackson: University Press of Mississippi.

Staiger, J. (1992). *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton: Princeton University Press.

Stam, R. (2015). *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós.

Zumalde, I. (2011). *La experiencia fílmica. Cine, pensamiento y emoción*. Madrid: Cátedra.

## LA RELACIÓN DEL ESPECTADOR CON LA VIOLENCIA EN *DAREDEVIL*


### Resumen

El consumo audiovisual ha cambiado en los últimos años; las nuevas plataformas en línea facilitan el acceso de los espectadores a contenidos novedosos en temáticas y en tratamientos formales (discursivos) de las mismas. La serie de Netflix *Daredevil* (2015-) es un ejemplo de ello, poniendo la violencia como eje central de su narración. En el presente análisis desentrañamos la relación que establece el espectador con esa violencia y los personajes que la ejercen en el relato (desde el héroe protagonista hasta los antagonistas), a través de soluciones técnicas que potencian el reconocimiento, el posicionamiento y finalmente el compromiso cognitivo-afectivo del espectador con los personajes.



### Palabras clave

Daredevil; Netflix; violencia; espectador; compromiso; adhesión cognitivo-afectiva; serialización.



### Autores

José Rodríguez Terceño (Palencia, 1984) es doctor europeo en Comunicación Audiovisual y Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid, donde realizó la tesis *El sello autorial en el cine de John McTiernan: estilema, tratamiento del género de acción y espectador ideal* (2015). Ha publicado varios artículos académicos y colaborado en libros centrados en comunicación, cine y televisión, y relaciones públicas, entre otras disciplinas.

Juan Enrique Gonzálvez Vallés (Madrid, 1981) es doctor europeo en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid. Ha publicado artículos en cuantiosas revistas, ha sido editor de varios libros colaborativos y participado en numerosos congresos de investigación. Actualmente es profesor de Comunicación Audiovisual en la Universidad CEU San Pablo (Madrid).

David Caldevilla Domínguez (Llanes, 1967) es doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad Complutense de Madrid, en la que imparte docencia desde hace varios años. Autor de numerosos artículos para prestigiosas revistas indizadas, ha publicado varios libros, como *El sello Spielberg* (2005), y cuenta con una amplia trayectoria investigadora. Actualmente es profesor de Relaciones Públicas en la Universidad Complutense de Madrid.



### Referencia de este artículo

Rodríguez Terceño, José, Gonzálvez Vallés, Juan Enrique, Caldevilla Domínguez, David (2017). La relación del espectador con la violencia en *Daredevil*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 24, 55-70.


## THE SPECTATOR'S RELATION WITH THE VIOLENCE IN *DAREDEVIL*


### Abstract

Audiovisual consumption has changed in recent years; the new online platforms facilitate the access of the viewers to new contents in themes and formal (discursive) treatments of the same ones. The Netflix series *Daredevil* (2015-) is an example of this, putting violence at the central axis of its narration. In the present analysis, we unravel the relationship that the spectator establishes with this violence and the characters who exercise it in the story (from the protagonist hero to the antagonists), through technical solutions that enhance recognition, positioning and finally cognitive-affective attachment of the viewer with the characters.



### Key words

Daredevil; Netflix; Violence; Spectator; Engagement; Cognitive-affective Attachment; Serialization.



### Authors

José Rodríguez Terceño (Palencia, 1984) holds a European PhD in Audiovisual Communication and Information Sciences at the Universidad Complutense de Madrid, where he presented the thesis *The Authorial Signature in John McTiernan's Cinema: Stylemes, Treatment of the Action Genre and Ideal Spectator* (2015). He has published several academic articles and collaborated on books focusing on communication, film and television, and public relations, among other disciplines.

Juan Enrique Gonzálvez Vallés (Madrid, 1981) holds a European PhD in in Information Sciences by the Universidad Complutense de Madrid. He has published articles in many journals, has been editor of several collaborative books and participated in numerous research conferences. He is currently Professor of Audiovisual Communication at Universidad CEU San Pablo (Madrid).

David Caldevilla Domínguez (Llanes, 1967) holds a PhD in Audiovisual Communication by the Universidad Complutense de Madrid, where he has taught for several years. Author of numerous articles for prestigious indexed journals, he has published several books as *El sello Spielberg* (2005), with an extensive research trajectory. He is currently Professor of Public Relations at Universidad Complutense de Madrid.



### Article reference

Rodríguez Terceño, José, Gonzálvez Vallés, Juan Enrique, Caldevilla Domínguez, David (2017). La relación del espectador con la violencia en *Daredevil*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 24, 55-70.

Edita / Published by

Licencia / License

**ISSN** 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com

# APROXIMACIÓN A UN MODELO DE ANÁLISIS CULTURAL DE LAS ADAPTACIONES DE SERIES TELEVISIVAS*

ENRIQUE CANOVACA DE LA FUENTE

La globalización es hoy en día una realidad televisiva que se observa a través de la gran cantidad de flujos narrativos y adaptaciones de formatos entre industrias locales, territoriales, nacionales e internacionales. Que un producto consiga éxito en un entorno es aval más que suficiente para adaptarlo a una nueva realidad cultural, económica y social. Sin embargo, durante el viaje ficcional, se producen mutaciones más o menos identificables en pantalla, con el objetivo de construir un discurso de proximidad televisiva que funcione con respecto al nuevo telespectador. La tarea del académico para describir este proceso se ve limitada por la inexistencia de un modelo metodológico sólido que defina las concepciones televisivas de género, formato, proximidad cultural y productiva, y que aborde la cuestión no solo desde un punto de vista de análisis textual, sino también contextual y, sobre todo, cultural.

Defendemos una aproximación a la adaptación de series televisivas desde una perspectiva global, que supere el análisis narrativo y derive hacia la detección y definición de un discurso productivo basado en aspectos culturales, económicos y legales determinados. Aplicaremos dicho modelo al ejemplo de series estadounidenses adaptadas en la industria española, mediante la compra de formato, pero también nos referiremos a casos inversos. Con ello, situamos la ficción televisiva en un marco más amplio de relaciones económicas, sociales y de poder, de peculiaridades nacionales e industriales que explican el producto final.

En una primera parte del artículo, abordaremos la teorización del género y formato televisivos, la adaptación a nuevos entornos y el debate sobre la americanización de la cultura. En un segundo escalón, analizaremos diversos ejemplos, tales como *Mesa para Cinco* (La Sexta: 2006), *Las chicas de Oro* (TVE: 2010-2011) o *Cheers* (Telecinco: 2011), versiones españolas de ficciones estadounidenses. Asimismo, citaremos otros ejemplos que provienen del Reino Unido y el caso de series españolas que se han adaptado en Estados Unidos.

## EL GÉNERO DENTRO DEL LENGUAJE TELEVISIVO

La dificultad para definir el género en televisión radica en una serie de rasgos intrínsecos de su lenguaje, el primero de los cuales es la hibridación. Las series de hoy en día se construyen por la negación de la pureza, de la inexistencia de unas categorías estancas que impiden una clasificación clarificadora (Barroso, 1996: 193), con tramas abiertas y cerradas, toques de drama, comedia, terror y fantasía, y estilos narrativos diversos. De la misma forma que los géneros cinematográficos, los televisivos son cultural y temporalmente más delimitados que en la retórica clásica (Feuer, 1992: 139) y, por tanto, es necesario atender al contexto productivo en el que se conciben (Castelló, 2007: 10).

Sin embargo, la concepción de audiencia televisiva es radicalmente distinta. Ya lo advertía John Fiske (1987: 147) al afirmar que las narrativas de la pequeña pantalla son mucho más abiertas y permiten la participación del telespectador, que ya no debe leer un texto sino intentar anticiparse a la resolución de un enigma abierto continuamente. El poder de la audiencia es tal que incluso es capaz de condicionar las decisiones productivas de eliminar personajes o tramas (Turner, 2001: 6).

La dimensión sintáctica de la televisión también influye directamente. Gleen Creeber (2004: 7), por ejemplo, clasifica en función de la serialidad narrativa, la base de la construcción discursiva, y distingue entre obras únicas —*single play*—, telefilmes, *soap opera*, series, series antológicas, seriales y miniseries. Los límites entre dichas categorías, sin embargo, son borrosos. Antologías que construyen tramas en continuidad o seriales que cierran las mismas son algunos ejemplos. Por lo tanto, el género que definamos solo tendrá sentido para decodificar uno o varios textos televisivos concretos para una audiencia determinada, influida por un discurso cultural y productivo.

A modo de ejemplo, cuando nos referimos al formato de dramedia española, comprobamos que proviene de su homóloga norteamericana, pero aquí adquiere unas características propias: mayor duración y costumbrismo, así como preeminencia del humor sobre situaciones dramáticas (Huerta y Sangro, 2007: 38). De acuerdo con Albert Moran (2007), la adaptación de series televisivas no se basa en la mimética, sino en la transformación de un mismo recipiente a una nueva realidad.

En un marco más amplio, las formas televisivas son el resultado de un proceso de paquetización ideológica (Gitlin, 2006), una especie de patrón de lectura aceptado por la comunidad, que según Manuel Palacio (2012: 143), no suele ser transgresor y sí conservador. Partiendo de unos rasgos estables conocidos por el productor y el telespectador, los géneros televisivos presentan una temática, estructura y estilos concretos, generados históricamente por el uso del lenguaje audiovisual por parte de una comunidad (Orza, 2002: 121). Por lo tanto, los géneros responden a la evolución social y se ven condicionados por las relaciones de poder entre la industria y los telespectadores. Jason Mittel (2004: 1) desmonta una aproximación únicamente formal y estética de la cuestión, para apremiar al investigador en el descubrimiento de los valores y costumbres que se imponen por encima de otros. Según el autor estadounidense, los géneros clasifican las experiencias de comunicación en categorías que ligan con determinados conceptos culturales, una audiencia asumida por parte de los productores y una función social.

## FORMATO Y GÉNERO TELEVISIVOS

El siguiente paso para establecer una metodología de análisis requiere una aproximación al género televisivo en comparación con el formato, una denominación común en la industria de ficción televisiva. A simple vista, el primero se refiere al contenido y el segundo, a la forma. Sin embargo, en las categorías de género entran en juego aspectos culturales y narrativos, mientras que los formatos se definen a través de aspectos legales, comercia-

**RESULTA CLAVE ANALIZAR EL TIPO DE INDUSTRIA TELEVISIVA Y SU COMPONENTE EMPRESARIAL, ASÍ COMO LA CULTURA AUDIOVISUAL QUE IDENTIFICA COMO PROPIA GRAN PARTE DE LA COMUNIDAD**

les y productivos (Saló, 2003: 163). De acuerdo con Graeme Turner (2001: 9), el formato se erige como una herramienta de descripción de los programas que el telespectador consume y en un producto original, con derechos de autor —que se pueden comercializar al exterior— de cara al creador.

El problema que surge, pues, con las estructuras genéricas es su escasa capacidad para referirse a una realidad concreta. Su vigencia, prácticamente universal, dificulta el trabajo de los investigadores. Más bien, el formato o la noción de formula teorizada por Newcomb y Alley (1983) es un instrumento de análisis más certero, que compila los objetivos culturales de la cadena, la legislación, la audiencia, el presupuesto, el tipo de competencia o los gastos de producción. Abordar un programa desde esta perspectiva permite observar su adaptación a otras realidades concretas para obtener una rentabilidad económica. Se trata de un recipiente que permite el viaje de ideas y conceptos, obviando las barreras culturales y geográficas (Moran, 2007: 27) y que, además, modifica sus elementos para que estos sean más próximos a una audiencia nacional o local. De hecho, en su estudio sobre los remakes españoles, Puebla (2013: 3) incluye el concepto «cultural» para definir una adaptación televisiva.

A la complejidad para discernir entre género y formato televisivos se añade un tercer parámetro, el de la temática tratada. De la misma manera que una película, una ficción televisiva puede ser un western. Pero, ¿se debería distinguir por este rasgo desde un punto de vista académico? Consideramos que los valores y estilo propuestos en el texto son definitorios para ese mismo texto pero en ningún caso sirven para categorizar. En cambio, proponemos la serialidad como el concepto clave para entender las grandes estructuras que gobiernan la televisión: series, seriales y miniseries. Evidentemente, los límites entre uno y otro son cada vez más difusos, pero su aceptación por parte de los guionistas y productores permite al teórico tener una base sólida.

Buonanno (2008: 121) establece las diferencias entre serie y serial en función del tratamiento temporal y la sensación que provoca en la audiencia. La primera se basa en segmentos autónomos que no están ligados a una estructura secuencial, mientras que el segundo se caracteriza por estar dividido en partes inacabadas que forman un esquema rígido en su conjunto. La serie crea una sensación temporal cíclica y repetitiva, mientras que el serial, lineal y evolutiva. Ambas formas narrativas se han influenciado narrativamente dando lugar, por ejemplo, a la aparición de ficciones antológicas, con un final por temporada y la renovación de tramas y personajes en las siguientes, compartiendo un mismo universo. Es el caso, por ejemplo, de *True Detective* (Nick Pizzolato, HBO: 2014-2016).

Ante este panorama, la lógica impone diferenciar entre aquellas series que apuestan mayoritariamente por tramas autoconclusivas y las que apuestan por una narración principal continua. En el seno de este último grupo, además, cabe diferenciar entre las ficciones que no aspiran a un final definido —se incluyen las telenovelas o soap operas, por ejemplo— y las que entretejen una compleja red de relaciones cuyo sentido se descubrirá con posterioridad. El crítico del *New York Times*, Vicent Canby (citado en Creeber, 2004: 18), define este tipo de producciones como megapelículas que se esparcen a lo largo de semanas, meses y años. Se trata de una estructura narrativa que permite jugar con el final de los capítulos —el suspense— y con la conexión de personajes y tramas. La última gran serie de éxito que encaja en

este modelo es *Juego de Tronos* (Game of Thrones, David Benioff y D.B. Weiss, HBO: 2011-). La miniserie, por su parte, comparte las características del serial, pero con una duración bastante inferior.

Sin embargo, lo interesante en el análisis de una adaptación televisiva o de una serie en general no es detectar los componentes de cada una de estas estructuras narrativas, sino más bien observar cómo dichos modelos se convierten en formatos en un contexto determinado. De ahí que resulte clave analizar el tipo de industria televisiva y su componente empresarial, así como la cultura audiovisual que identifica como propia gran parte de la comunidad. En el caso español, los formatos de drama, dramedia, telecomedia, serial o telenovela pueden compartir características propias de la serie o el serial, pero se distinguen por un conjunto de características históricas específicas, tales como la transparencia narrativa, el conservadurismo, la excesiva duración de los capítulos, la asunción de un público familiar, las limitaciones económicas o la aceptación de un modelo de medida basado en la competencia y no en el impacto (Sánchez, 2015; Cascajosa, 2016; García de Castro y Caffarel, 2016). Son rasgos propios de la industria de ficción española, al menos en las cadenas generalistas, que posteriormente se traducirán en historias de diversa temática y tono: fantasía, misterio, humor, drama, suspense, etcétera.

En el mercado estatal, el drama se refiere a aquellos productos de género, que se emiten en horario de máxima audiencia y huyen de la exageración melodramática típica de la telenovela. Por su parte, la dramedia combina tramas típicas del drama y otras que provienen de la comedia de situación, con una pretensión claramente humorística y de evasión (Carrasco, 2010: 191). En tercer lugar, la telecomedia es la traducción española de la sitcom estadounidense, pero con una idiosincrasia propia: duración de los capítulos entre 45 y 60 minutos, ante la necesidad de las cadenas de maximizar la parrilla, una mayor presencia de localizaciones exteriores y la eliminación del público en directo. Se mantiene un reparto coral, una actualidad social en los contenidos y un ritmo frenético de grabación y postproducción. El ejemplo paradigmático es *La que se avecina* (Laura Caballero, Alberto Caballero, Daniel Deorador, Telecinco y Antena 3: 2007-).

El cuarto gran grupo de formatos de ficción televisiva en España son las telenovelas y los seriales. Las primeras suponen una traducción del modelo latinoamericano (Chicharro, 2011: 193), mientras que los segundos beben directamente de las grandes *soap operas* estadounidenses —un formato importado desde Cuba. Ambos modelos se han fusionado dando lugar a series históricas como *Poble Nou* (Josep Maria Benet i Jornet, TV3: 1994), *Goenkale* (Olatz Beobide, ETB: 1994-2015), *A flor de pell* (Rodolf Sirera, Canal 9: 1996), *El súper* (Ignacio Mercero, Telecinco: 1996-1999), o más recientemente, *Amar en tiempos revueltos* (Antonio Ornetti, Josep Maria Benet i Jornet, Rodolf Sirera, TVE: 2005-2012).

La clasificación que ofrecemos no es ni mucho menos estática, simplemente pretende ser un punto de partida a partir del cual estudiar el proceso de adaptación. Además, el posicionamiento ofrecido se refiere al mercado estatal de ficción televisiva, mientras que existen otras pequeñas industrias, territoriales o locales que establecen sus propias dinámicas. A modo de ejemplo, TV3 apuesta por un tipo de humor en sus series más refinado e irónico, más propio de la ficción inglesa que de la española, que se caracteriza por ser más burdo y directo. Por lo tanto, si quisiéramos entender un proceso de adaptación en la televisión catalana, deberíamos estudiar su identidad audiovisual y el tipo de audiencia.

Por último, resulta clave saber apreciar las evoluciones de las industrias televisivas, en un entorno de fragmentación de la audiencia y diversificación y transformación de los modelos nacionales que han estado vigentes, en el caso de España, desde la desregulación de inicios de los noventa. Es muy probable que la aparición de nuevos par-

ticipantes internacionales, como Netflix, Amazon o HBO, y otros nacionales, como Vodafone o Movistar, provoque cambios lentos pero radicales en cómo la industria y el público entienden la ficción televisiva propia. Si la evolución se impone, el académico deberá redefinir los formatos mayoritarios en el mercado estatal, quizá con la aparición de productos para nichos muy concretos, que huyan de la concepción de audiencia masiva y tejan una mayor complejidad narrativa.

## LA ADAPTACIÓN CULTURAL DE SERIES DE TELEVISIÓN

Tal y como hemos indicado al inicio del artículo, la metodología para abordar una adaptación debe situarse en el marco de unas relaciones económicas de poder, explicadas desde una perspectiva culturalista. Más en el caso de ventas de formato que surgen de los Estados Unidos, país con una gran capacidad de difusión de sus valores tradicionales a través de los productos culturales. El paradigma de la globalización, surgido a finales de los años ochenta, supera la teoría del imperialismo cultural estadounidense, formulada por autores de raíces marxistas (Schiller, 1969; Mattelart y Dorfman, 1972).

La existencia de un nodo de poder (Estados Unidos) capaz de teledirigir e imponer sus mensajes políticos a través de las películas o las series de ficción es una idea que no se adapta a la realidad actual. Y es que las industrias culturales se mueven en un entorno híbrido, que permite la vigencia de discursos internacionales, nacionales, territoriales o locales. Además, las audiencias gozan de la capacidad para cuestionar los mensajes recibidos.

En este sentido, la televisión ha dado lugar a tres conceptos que acaban definitivamente con el imperialismo ideológico pregonado por los críticos en los años sesenta y setenta. El primero es el de la proximidad cultural, acuñado por Joseph D. Straubhaar en 1991 y que presupone que la audiencia prefiere ver programas de televisión que apelen a un conjunto de costumbres, personajes y ambientes conocidos. Bajo esta perspectiva, es lógico el boom de las ficciones españolas a mediados de los noventa, tras comprobar el éxito de audiencia conseguido por *Farmacia de Guardia* (Antonio Mercero, Antena 3: 1991-1996). Familiaridad, costumbrismo, problemáticas sociales vigentes o una narrativa naif eran algunas de las características propias de las ficciones de este tipo, unos rasgos que se han ido reconvirtiendo con el paso de los años pero que todavía están vigentes.

Evidentemente, la proximidad cultural no solo está condicionada por las barreras geográficas, sino también por rasgos históricos, religiosos, étnicos o lingüísticos que traspasan las fronteras. Así se entiende la gran cantidad de adaptaciones de formato que el mercado estadounidense realiza del inglés. Son ficciones con una base común, que se retocan según convenga para captar adecuadamente al nuevo público. Aunque resulta complicado establecer con claridad qué le resulta próximo a la audiencia, un parámetro que depende de los gustos personales, tanto los productores como el público, en general, comparten una serie de códigos identificativos. Y es que la proximidad no solo se construye desde el ámbito personal, sino también desde el producto con la intención de conseguir la empatía del telespectador (Castelló, 2009: 25).

El segundo concepto que supera la antigua teoría imperialista es el de descuento cultural (Buonanno, 2008: 96), que pone de relieve la incapacidad de ciertas audiencias para entender referencias culturales venidas del extranjero, con escasa popularidad en su entorno. El doblaje puede mitigar este problema pero existen algunos elementos culturales intraducibles sin que la historia general cambie su sentido. Para superar esta barrera, la industria estadounidense ha trabajado intensamente en un proceso de socialización de su cultura y valores, iniciado en los años cuarenta a través del denominado *American way of life* y las películas de Hollywood.

En tercer lugar, Chris Barker (2003) se refiere a la interdependencia asimétrica para puntualizar que los flujos culturales se dan en ambos sentidos y no en un solo. No existe un sistema dependiente exclusivamente del otro. En este sentido, la industria estadounidense ha adaptado también algunas series de nuestro entorno, tales como *Los misterios de Laura* (Javier Holgado, Carlos Vila, TVE: 2009-2014) o *Polseres Vermelles* (Albert Espinosa, Pau Freixas, TV3: 2011-2013), tras comprobar el éxito acumulado en las audiencias española y catalana, respectivamente.

Sin embargo, que existan resistencias a la americanización total de la cultura, con su perspectiva economicista y en algunos aspectos conservadora, no significa que la influencia haya desaparecido del todo. De hecho, toda una corriente de académicos (Morley y Robins 1995; Buonanno, 1997-2006; Herman y McChesney, 1997; Sinclair, 2000; Chalaby, 2006; Tunstall, 2008; Castells, 2009) advierte de la capacidad de las grandes multinacionales, en manos de capital mayoritariamente estadounidense, para adaptarse a la nueva realidad multidiscursiva y ofrecer productos dirigidos a audiencias nacionales o locales. Es una de las principales bases de negocio de Netflix, por ejemplo, que allá donde se instala se alía con productoras autóctonas para crear series que apelen directamente a un tipo de público determinado.

Ante una posición dominante del mercado, el investigador deberá escarbar en las lógicas internas de compra y producción de formatos, para comprobar de qué manera influyen los grandes agentes estadounidenses. Los aspectos legales pueden llegar a condicionar una adaptación, estableciendo claramente qué se puede modificar y qué no. Posteriormente, comprobaremos como estas imposiciones de poder son claves para entender el resultado de las adaptaciones españolas de series estadounidenses y su fracaso de audiencia, ante la imposibilidad de transformar las ficciones para que encajen con el público estatal.

Tampoco deberíamos entender el debate en torno a la americanización de la cultura como algo intrínsecamente negativo. Son procesos de lógica económica —el agente con más recursos se expande en el ámbito internacional— que acaban por influir en la autodefinición de las industrias televisivas. Autores como Mario García de Castro (2002), Patricia Diego (2010) o Manuel Palacio (2012) señalan la americanización del modelo de ficción español a través de una manera más industrial de trabajar, pero a su vez puntualizan la diversidad que ese proceso ha aportado. Mientras que en los noventa y principios del nuevo siglo las series españolas se basaban, mayoritariamente, en el costumbrismo y el humor zafio, poco a poco la tendencia ha ido evolucionando positivamente.

Hoy el panorama es mucho más complejo, con series de suspense, fantasía, terror, humor social, históricas o de profesiones, que se entremezclan para ofrecer una programación variada. Cuestión diferente es la escasa calidad que el público o la crítica presupone a algunas ficciones estatales, una percepción que no es errónea pero sí incompleta, pues el mercado estadounidense goza de una mayor capacidad inversora y de distribución. Con todo, Cascajosa (2016: 224-225) asegura que el éxito industrial ha impedido una mayor innovación narrativa y el mismo García de Castro y Caffarel (2016) señala un retroceso creativo en los últimos años, coincidiendo con la crisis económica.

## ESTUDIOS DE CASO

A continuación, aplicaremos la teoría expuesta sobre géneros y formatos televisivos, así como los procesos de adaptación y culturización, a tres estudios de caso: *Mesa para cinco*, *Cheers* y *Las chicas de Oro*. Combinamos el análisis textual con entrevistas a los productores ejecutivos y guionistas de las ficciones, que aportan datos clave para entender el proceso y tipo de adaptación. De acuerdo con la clasificación ofrecida por Jeremy Tunstall (2008: 6-7), los productos analizados se incluyen

en la categoría de compra de unos guiones que se adaptan a la nueva realidad social y cultural. Y es que en un entorno globalizado, los flujos narrativos se producen a distintos niveles: importación de un producto que se emite en versión original o doblada, financiación compartida entre diversos países, adaptaciones locales de un canal global, compra y venta de formatos o guiones originales en mercados internacionales de la televisión, o sencillamente copia de una fórmula que ha funcionado en otro país. Este tipo de ficciones, muy comunes en España, se alejan lo suficiente de su original como para no tener que comprar derechos de autor, aunque partan de la misma base.

Por último, y antes de analizar cada caso, es necesario un breve vistazo al modelo de industria de ficción televisiva existente en España, basado en un target familiar amplio, una disponibilidad presupuestaria limitada, la inestabilidad en la programación, una mayor duración de los capítulos, formatos flexibles —adecuados a las necesidades de la parrilla— y un control creativo y económico por parte de las cadenas. Al menos estos son los rasgos que todavía comparten los grandes grupos televisivos —Mediaset y Atresmedia—, a la espera que otros canales internacionales —Netflix, Amazon y HBO— o nacionales —Movistar y Vodafone— entren en escena y modifiquen unas formas de hacer muy introducidas, que se traducen en un proceso de creación extremadamente industrial.

### *Party of five* vs. *Mesa para cinco*

La Sexta decidió adaptar en sus inicios *Party of Five* (Amy Lippman, Christopher Keyser, FOX: 1994-2000), bajo el título de *Mesa para Cinco*, para apelar a un público joven y familiar, alejado del masculino que se veía atraído por los mundiales de fútbol y baloncesto. La cadena se hizo con los derechos de la productora original, Sony-Columbia, pero tal y como explica Olga Salvador, productora ejecutiva, «se debían respetar al 100% las tramas y personajes, sin eliminar o añadir nada, más allá de adaptar los guiones y diálogos a una nueva idiosincrasia cultural» (Canovaca, 2013: 208). Para asegurarse de su cometido, Sony-Columbia envió una supervisora del formato, Wendy Baxter, que trabajó junto al equipo de guion y producción.

La serie narra las peripecias vitales de un hermano mayor que debe regresar a su antiguo hogar tras la desaparición de sus padres. El joven, irresponsable y mujeriego, es desde ese momento responsable del devenir de sus cuatro hermanos, menores de edad. El resultado final de la versión contiene pequeñas pero sustanciales intervenciones de los productores y guionistas españoles en la forma de explicar los conflictos y las motivaciones de los personajes. Se opta por una desdramatización narrativa, por un tono más ligero y menos reflexivo y se traducen, matizan o reconvierten algunos referentes y temáticas originales. El principal guionista de la adaptación, Ignasi Garcia, explica que, en un primer instante, su función se limitaba a «coloquializar y buscar un lenguaje más nuestro», pero que finalmente el trabajo de adaptación fue más profundo (Canovaca, 2013: 209).

Desde un punto de vista narrativo, al optar más por el humor que por el drama, se matizan las motivaciones de los personajes y se clarifican algunos hechos para aportar una mayor transparencia. El tono más ligero también se comprueba al analizar el tratamiento sobre la desintegración familiar, el principal tema de la serie original. Mientras que en la ficción estadounidense el adolescente de dieciséis años cuestiona la autoridad de su hermano mayor, en la española el sistema familiar está totalmente jerarquizado. De hecho, de los seis capítulos grabados y emitidos se desprende que la familia española está mucho más unida alrededor de la nueva figura paterna, en comparación a las relaciones dificultosas que describe su homóloga original. Asimismo, los guionistas introducen manidas referencias a la actualidad social y cultural del momento y un lenguaje que por momentos es chabacano.

El principal condicionante para la cancelación de la serie fue la baja audiencia obtenida, tal

y como reconoce el segundo productor ejecutivo, Juan Carlos Cueto (Canovaca, 2013: 214). Pero, ¿por qué la ficción no consiguió apelar al público que se pretendía? Para Salvador, el problema fue la imposibilidad legal para reconstruir la ficción desde cero: «[l]a adaptación siempre es incompleta y se nota que partimos de una base lingüística diferente. Si lo hiciéramos ahora intentaría escribir los guiones por completo desde cero, respetando historias y personajes pero escribiéndolo todo nosotros» (Canovaca, 2013: 215).

Olga Salvador opina que el fracaso de la mayoría de adaptaciones con compra de formato del mercado norteamericano proviene de la «limitación para realizar cambios que las adapten a una nueva realidad». Su argumentación queda reforzada al tener experiencia en otra adaptación del mercado inglés como es *Doctor Mateo* (Antena 3: 2009-2011), basada en *Doc Martin* (Mark Crowdy, Craig Ferguson y Dominic Minghella, ITV: 2004-). En este caso, los productores obtuvieron una mayor libertad para crear nuevas tramas, alargar la duración de los capítulos y temporadas y construir un universo propio. El único condicionante era que los dos protagonistas, un médico urbanita que se ve obligado a vivir en un entorno rural y rudo y la profesora del pueblo, no se podían casar. *Doctor Mateo* obtuvo el favor de la audiencia y emitió cinco temporadas.

### *Golden Girls* vs. *Las chicas de oro*

El director de ficción de TVE, Fernando López Puig, asegura que el proyecto de crear *Las chicas de oro*, una versión de *Golden Girls* (Susan Harris, NBC: 1985-1992), surge ante las facilidades económicas que ofrece la productora original, Witt-Thomas-Harris Productions (Canovaca, 2013: 452). El contrato se concreta con la compra de 26 capítulos, de la primera y segunda temporadas, con el objetivo de adaptar las historias de cuatro señoras divorciadas a la cultura latina. La productora original fue más flexible que en el caso de *Mesa para cinco*, pero tampoco ofreció libertad absoluta a los guionistas, por ejemplo, para crear personajes nuevos. De hecho, la duración de los capítulos, de treinta minutos —el formato de sitcom— se debía respetar y ante la imposibilidad de alargar en exceso las tramas por capítulo, la productora de José Luis Moreno y TVE optaron por emitir dos entregas de forma consecutiva, separadas únicamente por una cortinilla.

Desde un punto de vista textual, la insolencia e ironía que caracteriza a las mujeres originales se reduce ostensiblemente, el tono cómico se impone por completo —se eliminan los picos dramáticos tan característicos de las sitcoms estadounidenses—, y se pierde el rico subtexto lingüístico en detrimento de la transparencia narrativa. La cadena y guionistas incluso intentan alargar al máximo las tramas por capítulo, que suelen durar unos cuantos minutos más que sus originales gracias a la introducción de nuevos diálogos, cuyo objetivo es apelar al estereotipo proyectado de señora mayor.

En este sentido, José Luis Moreno reconoce que al traducir los guiones «cambiamos la acidez por la picardía» (Canovaca, 2013: 466) y que el objetivo era construir una serie más cercana a la mentalidad mediterránea respecto a sentimientos como la ternura o el cabreo. El productor ejecutivo también defiende haber actualizado el tipo de mujer anciana representada: «Hay personas de ochenta años dirigiendo empresas o escribiendo libros maravillosos. La prolongación de la vida, de no estar metido en una residencia sin hacer nada, ha sido muy notable. No queríamos una anciana amargada, sino divertida, activa y traviesa» (Canovaca, 2013: 467). Con todo, el resultado final es una ficción para todos los públicos, blanca, sin un humor ofensivo.

*Las chicas de oro* registró un 22% de cuota de pantalla en sus dos primeros capítulos, probablemente por la expectación creada entre los fans originales. Poco a poco, el público se desconectó de la ficción, hasta reducir a la mitad el porcentaje en sus últimas entregas. TVE decidió no renovar la serie en un momento convulso para el canal públi-

co, que se encontraba con un director en funciones tras la llegada del nuevo gobierno del Partido Popular. Según López Puig, un factor que influyó en el fracaso de la serie fue su limitada adaptación a la realidad española: «todo el mundo tenía un referente imaginario sobre lo maravillosas que eran las chicas de oro y cuando vio la adaptación española, con guiones idénticos, pensó: "ostras, pues eran mejores las chicas de oro". Porque la serie atacaba directamente a tu imaginario, a tu referente. Por otro lado, creo que no existe una situación en España como la relatada en la serie norteamericana, ni esa amistad o relaciones familiares» (Canovaca, 2013: 263).

El director de ficción de TVE describe un posicionamiento indirecto de la productora original contra la transformación por completo de la estructura de cada capítulo, mientras que José Luis Moreno hubiera españolizado aún más la adaptación y hubiera alargado la duración de los capítulos unos diez minutos (Canovaca, 2013: 263). El productor ejecutivo reclamaba una mayor libertad, del estilo de la ofrecida por él mismo para grabar el piloto de la adaptación norteamericana de *Aquí no hay quién viva* (Iñaki Ariztimuño y Alberto Caballero, Antena 3: 2003-2006), que finalmente no se concretó.

### *Cheers* vs. *Cheers*

El productor ejecutivo de la adaptación española de *Cheers* (James Burrows, Les Charles y Glen Charles, NBC: 1982-1993), Simón Stern, revela que los creadores de la serie original se negaron a vender los derechos para otras versiones y que no fue hasta la compra de los mismos por parte de Sony que se pudo llevar a cabo la operación (Canovaca, 2013: 432). Por su parte, el coordinador de guion, Carlos Martín, afirma que la multinacional impuso un supervisor durante la escritura de guiones y grabación de los capítulos, una figura que no supuso grandes impedimentos: «he realizado varias adaptaciones de series extranjeras y el trabajo de *Cheers* ha sido el más fluido y con el que menos problemas he tenido».

Sin embargo, la libertad ofrecida por la productora propietaria de los derechos no era total. El equipo de guionistas se limitó a seleccionar aquellas tramas más interesantes, de las once temporadas de la serie original, según su criterio, para después encajarlas en un mismo capítulo. En la adaptación, que narra las aventuras y desventuras de un grupo de amigos alrededor de un bar, se intenta crear la sensación de continuidad entre episodios, de la misma manera que en la versión de *Las chicas de oro*, siendo conscientes los productores de la escasa eficacia del formato de sitcom puro en España.

Bajo una perspectiva textual, el *Cheers* español elimina la tensión sexual no resuelta entre el dueño del bar y la camarera inocente y desamparada; apuesta por unos estereotipos menos agresivos; desdramatiza las tramas y las convierte en previsibles y coloca a Antonio Resines como protagonista de la serie —el Frasier Crane que en la serie original no aparece hasta la cuarta temporada. El humor, pieza maestra de la ficción original, evoluciona hacia la torpeza, la clarificación de los gags y la rebajada del tono para evitar cualquier posible ofensa por parte del telespectador.

Los motivos para la cancelación de la serie son diversos. En primer lugar, el rechazo del público que conocía la calidad del referente estadounidense. En segundo, la inestabilidad de Telecinco respecto a la audiencia y el devenir de la ficción, que se tradujo, incluso, en la paralización provisional del rodaje de la serie. En tercero, la política de programación de la cadena, que emitió todos los capítulos en horarios diferentes y en pares para dar la sensación de «un capítulo largo con un montón de tramas que no se entendían», en palabras de Simón Stern (Canovaca, 2013: 315). Y en cuarto, por la imposibilidad para adaptar un formato puro de sitcom en una parrilla que requiere maximizar los costes y un público que no lo percibe como propio.

En este sentido, Stern especula con la posibilidad que la eliminación del triángulo amoroso o la manera de esquematizar las tramas, con la aplica-

ción de recursos narrativos propios de los capítulos de setenta y ochenta minutos, fuera un punto negativo: «La cuestión clave es que no hemos dado con el modelo de sitcom en España. *Cheers* y *Las chicas de oro* fueron un éxito, también en España, pero cuando se emitieron solo había una televisión. Habría que ver si alguien tiene ahora la valentía de emitir series como esas a nivel nacional».

## CONCLUSIONES

De los casos analizados extraemos una primera conclusión: las productoras estadounidenses suelen vender los derechos de sus series pero con limitaciones legales y un control creativo férreo. Esta política, que se enmarca en un entorno de relaciones de poder económico, impide que según qué series se adapten a la idiosincrasia del espectador nacional, que además, si conoce el original casi siempre tenderá a rechazar la versión. La hegemonía de la industria de ficción estadounidense queda patente al comprobar sus modos de adaptar en el caso de *Los misterios de Laura* (Javier Holgado, Carlos Vila, TVE: 2009-2014). *The mysteries of Laura* (NBC: 2014-) reduce los capítulos hasta los cuarenta minutos, para adaptarlos al formato de *procedural*, introduce nuevos personajes en función de su realidad social —un gay y un policía negro buscan la identificación de sus respectivas comunidades— imprime tensión sexual en la protagonista —Debra Messing— y transforma el misterio en acción y humor. Los cambios eliminan cualquier referencia evidente con la serie original, bajo el prisma de apelar al gran público estadounidense, multirracial y multicultural.

En segundo lugar, discernimos tres modelos de adaptación en el mercado español: el mimético, la apropiación y la renovación. En el primero se produce una copia literal de los guiones, con actores y un entorno diferente y con dificultad para españolizar la serie. Algunos ejemplos con escaso éxito de audiencia son *Las chicas de oro*, *Mesa para cinco* o *Matrimonio con hijos* (Cuatro: 2006). La segunda opción permite cierta transformación del orden o el sentido de las tramas, pero con un seguimiento fiel del original —sería el caso de *Cheers*—. Y en la última, los productores españoles obtienen una gran libertad creativa para adaptarse al nuevo entorno. *Doctor Mateo* y *La chica de ayer* (Antena 3: 2009), adaptación de *Life on Mars* (Matthew Graham, BBC: 2006-2007), encajan en este molde. Mientras que la ficción protagonizada por Gonzalo de Castro obtuvo el favor del público, la interpretada por Ernesto Alterio solo pudo completar ocho capítulos.

Al analizar las experiencias de adaptación, concluimos, en tercer término, que las productoras estadounidenses se introducen con facilidad en las estructuras industriales nacionales, territoriales o locales, ya sea por sus precios económicos para la compra de derechos o la venta directa de ficciones que ocupan gran parte de las franjas de programación. El imperialismo cultural de raíces marxistas ha quedado desfasado, si bien el académico debe analizar detenidamente cuáles son las actuales estructuras de poder económico y cultural para comprobar el resultado de una versión con compra de formato. Resulta paradigmático, por ejemplo, que la adaptación estadounidense de *Los misterios de Laura* se emitiera en España a través del canal Cosmopolitan TV.

El fracaso de las adaptaciones analizadas se explica, en parte, por cuestiones legales. No obstante, observamos una intención de los productores ejecutivos y las cadenas por construir un discurso que conecte directamente con el gran público familiar. La ironía se sustituye por la torpeza, se apuesta por una mayor transparencia narrativa —de ahí la previsibilidad— y se liman aquellas cuestiones que pueden resultar ofensivas desde un punto de vista ideológico. Se trata de una visión de la industria televisiva que imponen las cadenas generalistas —responsables de la financiación y la distribución— y que las productoras independientes no pueden rebatir. Los ejecutivos de las cadenas que deciden sobre los proyectos a desarrollar mantienen una

mentalidad conservadora, cuyo principal leitmotiv es la rentabilidad económica. Sin un marco sobre las decisiones industriales y un análisis del tipo de audiencia, el investigador no podrá extraer conclusiones acordes con la realidad.

La metodología testeada en este artículo encaja en un entorno de relaciones de poder entre las industrias televisivas y demuestra la importancia de dar voz a los productores ejecutivos de las ficciones para explicar los procesos de toma de decisiones y sus consecuencias. El planteamiento teórico de corte culturalista acerca de los géneros y formatos televisivos es otra de las acciones clave para analizar con mayor certeza una adaptación. La clasificación no debe erigirse como una finalidad, pero sí servir como punto de partida para entender el viaje de los flujos narrativos entre distintas sociedades, que pueden compartir o no la misma cultura audiovisual. El análisis textual de los productos es necesario pero insuficiente para entender los procesos de codificación y decodificación narrativa de las adaptaciones.

Bajo una perspectiva más amplia, Puebla, Carrillo y Copado (2014: 19-42) extraen cuatro grandes conclusiones del análisis de once adaptaciones producidas por el mercado español en el período 2000-2013: la existencia de una base dramática de corte más romántico, la supeditación de las tramas a elementos políticos para conseguir una mayor identificación con el nuevo público, el alargamiento de los capítulos y el uso reiterado de los mismos actores para dar vida a personajes similares en productos audiovisuales diferentes.

El objetivo final de los productores radica en construir un discurso próximo para el telespectador, en base a unos rasgos comúnmente aceptados, que eso sí, pueden transformarse con el paso del tiempo. En el caso de España, habrá que analizar si el proceso de fragmentación de la audiencia y la aparición de nuevos canales supondrá la creación de unas ficciones para públicos específicos, que superen la concepción de audiencia masiva. Encontrar una solución para monetizar el pase de las ficciones en segundas pantallas, la apuesta por la transmedialidad y la transformación del mercado publicitario son los retos más inmediatos de los grupos mediáticos televisivos. ■

## NOTAS

* Este artículo es el resultado de la tesis doctoral «Las adaptaciones españolas de series de ficción norteamericanas: los casos de *Mesa para cinco*, *Las chicas de oro* y *Cheers*», presentada el 14 de junio de 2013 en el Campus Catalunya de la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona.

## REFERENCIAS


Barker, C. (2003). *Televisión, globalización e identidades culturales*. Barcelona: Paidós Comunicación.

Barroso, J. (1996). *Realización de los géneros televisivos*. Madrid: Síntesis.

Buonanno, M. (1999). *El drama televisivo: Identidad y contenidos sociales*. Gedisa: Barcelona.

—(2008). *The Age of Television Experiences and Theories*. Bristol: Intellect Books.

Canovaca, E. (2013). *Las adaptaciones españolas de series de ficción norteamericanas: los casos de Mesa para cinco, Cheers y Las chicas de oro*. URV: Tesi doctoral.

Cascajosa, C. (2016). *La cultura de las series*. Barcelona: Laertes S.L. Ediciones.

—(2016). Buscando al espectador serial desesperadamente: la nueva investigación de audiencias y la serie *El Ministerio del Tiempo*. *Revista de Comunicación Digital*, 2, 53-69.

Carrasco, A. (2010). Teleseries: géneros y formatos. Ensayo de definiciones. *MHCJ*, 1, artículo núm. 9, 174-200.

Castelló, E. (2007). *Sèries de ficció i construcción nacional: Imaginant una Catalunya televisiva*. Tarragona: Publicacions URV.

—(2009). Dramatizing Proximity: Cultural and Social Discourses in Soap Operas from Production to Reception. *European Journal of Communication*, 34 (1), 103-132.

Castells, M. (1998). *La era de la información. Economía, sociedad y cultura. Vol. 3 Fin de Milenio*. Madrid: Alianza Editorial.

Chalaby, J.K. (2006). American Cultural Primacy in a New Media Order. *International Communication Gazzette*, 68(1): 33-51.

Chicharro, M. M. (2011). Historia de la telenovela en España: aprendizaje, ensayo y apropiación de un género. *Comunicación y sociedad*, XXIV(1), 189-216.

Creeber, G. (2004). *Serial Television. Big Drama on Small Screen*. Londres: British Film Institute.

Diego, P. (2010). *La ficción en la pequeña pantalla: cincuenta años de series en España*. Madrid: Eunsa.

Feuer, J. (1992). Genre Study and Television. En R. Allen (ed.), *Channels of Discourse. Reassembled* (pp. 138-160). Chapel Hill y Londres: University of North Carolina.

Fiske, J. (1987). *Television Culture*. Nueva York: Methuen.

García De Castro, M. (2002). *La ficción televisiva popular: una evolución de las series de televisión en España*. Barcelona: Gedisa.

García De Castro, M. y Caffarel, C. (2016). Efectos de la crisis económica en la producción de contenidos de ficción televisiva en España entre 2010 y 2015. *Revista de estudios de comunicación ZER*, 21, 40, 177-193.

Gitlin, T. (2006). *Intellectuals and the flag*. Nueva York: Columbia University Press.

Herman, E.S. y McChesney, R.W. (1997). *The Global Media: The New Missionaries of Corporate Capitalism*. London: Casell.

Huerta, M. A., Sangro, P. (2007). *De Cuéntame a Los Serrano: cómo se crean las series de televisión en España*. Madrid: Arkadin.

Mattelart, A., Dorfman, A. (1972). *Para leer al pato Donald, comunicación de masa y colonialismo*. Argentina: Siglo XXI editores.

Mittel, J. (2004). *Genre and Television: From Cop Shoes to Cartoons in American Culture*. Londres y Nueva York: Routledge.

Moran, A., Malbon, J. (2007). *Understanding the Global TV Format*. Bristol: Intellect Books.

Morley, D., Robins, K. (1995). *Spaces of Identity: Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries*. London: Routledge.

Newcomb, H., Alley R. S. (1983). *The Producer's Medium*. Nueva York: Boston University Press.

Orza, G. F. (2002). *Programación televisiva*. Madrid: La Crujía ediciones.

Palacio, M. (2008). *Historia de la televisión en España*. Tercera Edición. Madrid: Gedisa.

—(2012). La ficción española (2005-2011). Dos o tres cosas que sé de ella. Breviario de imágenes de la Transición, en M. Francés y G. Llorca (coord.) *La ficción audiovisual en España: relatos, tendencias y sinergias productivas* (pp. 63-71). Barcelona: Gedisa.

Puebla, B., Carrillo, E., Copado, P. (2013). Una aproximación a la adaptación de las series extranjeras en España. *Congreso Internacional Latina de Comunicación*.

—(2014). Remakes a la española. El proceso de adaptación de series extranjeras en España. *Revista de Comunciación Vivat Academia*, 127, 19-42.

Saló, G. (2003). ¿Qué es eso del formato?: Cómo nace y se desarrolla un programa de televisión. Barcelona: Gedisa.

Sánchez, P. (2015). Estrategias narrativas y género policiaco en la ficción televisiva de Gran hotel (2011-2013). *Revista Comunicación*, 13, 48-61.

Schiller, H. (1969). *Mass Communications and American Empire*. Nueva York: A. M. Kelley.

Sinclair, J. (2000). *Televisión: comunicación global y regionalización*. Barcelona: Gedisa.

Straubhaar, J. D. (2007). *World Television: From Global to Local*. Los Ángeles: Sage.

Tunstall, J. (2008). *The Media Were American: U.S. Mass Media in Decline*. Oxford: Oxford University Press.

Turner, G. (2001). The Uses and Limitations of Genre; Genre, Hibridity and Mutations; y Genre, Format and 'Live' Television. En G. Creeber (ed.), *Television Genre Book* (pp. 4-6). Londres: British Film Institute.

## APROXIMACIÓN A UN MODELO DE ANÁLISIS CULTURAL DE LAS ADAPTACIONES DE SERIES TELEVISIVAS


### Resumen

La investigación académica de las adaptaciones de series televisivas se ve limitada por la inexistencia de un modelo metodológico sólido que supere el análisis textual y apueste por uno contextual, y, especialmente, cultural. Las transformaciones de una ficción televisiva en su adaptación responden, en gran parte, a marcos de poder cultural, social o económico que han sido redefinidos a lo largo de la historia televisiva por productores nacionales o globales. En este artículo, proponemos una metodología de análisis aplicable a realidades culturales diversas y que, en nuestro caso, hemos aplicado al mercado de ficción televisiva español, mediante los casos de *Mesa para cinco* (La Sexta, 2006), *Las chicas de oro* (TVE, 2010) y *Cheers* (Telecinco, 2011).



### Palabras clave

Adaptación; series de televisión; análisis cultural; industria televisiva; ficción española



### Autor

Enrique Canovaca de la Fuente (Tarragona, 1983) es Doctor en Comunicación por la Universitat Rovira i Virgili (URV) y profesor de Periodismo y crítica cultural y Periodismo en Internet del mismo departamento. Es socio y coordinador de contenidos del portal de información local www.reusdigital.cat y uno de los creadores del portal de cultura www.lainercia.com.



### Referencia de este artículo

Canovaca de la Fuente, Enrique (2017). Aproximación a un modelo de análisis cultural de las adaptaciones de series televisivas. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 24, 71-83.


## AN APPROACH TOWARDS A CULTURAL ANALYTIC MODEL FOR TV SERIES ADAPTATIONS


### Abstract

The scholarly literature on TV series adaptations is limited by the absence of a strong methodological model that would overcome textual analysis and would opt for a contextual and particularlly cultural approach. The transformation of a TV fiction into its adaptation respond, mostly, to cultural, social or economic power structures that have been redefined by national or international producers throughout TV's History. In this paper, we propose an analytic methodology suitable for different cultural realities by using the Spanish TV fiction market as a case study, through the specific examples of *Mesa para cinco* (La Sexta, 2006), *Las chicas de oro* (TVE, 2010), and *Cheers* (Telecinco, 2011).



### Key words

Adaptation; TV Series; Cultural Analysis, TV Industry; Spanish Fiction



### Author

Enrique Canovaca de la Fuente (Tarragona, 1983) holds a Ph.D. in Communication from the Universitat Rovira i Virgili (URV), and is a Professor in Cultural Journalism and Criticism and Online Journalism at the same department. He is also a partner and content coordinator at the local information website www.reusdigital.com, and one of the creators of the cultural website www.lainercia.com.



### Article reference

Canovaca de la Fuente, Enrique (2017). An Approach Towards a Cultural Analytic Model for TV series Adaptations. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 24, 71-83.

Edita / Published by

Licencia / License


creative commons SOME RIGHTS RESERVED

**ISSN** 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com

# EL HOMBRE, EL OTRO Y DIOS: REFLEXIONES SOBRE LA MIRADA Y LA SERIALIDAD EN *THE YOUNG POPE*

AARÓN RODRÍGUEZ SERRANO

## 1. INTRODUCCIÓN: LA MIRADA Y LA METODOLOGÍA

Cuando David Bordwell creó su célebre escisión en tres niveles para explicar el funcionamiento significante del film (1981), situó a los personajes ficcionales en un nivel de excentricidad con respecto al núcleo central —que respondería, en esencia, a la forma fílmica—. Al hacerlo, se aseguró también de que dejaba fuera de la ecuación toda la problemática no verificable, no sistematizable, que acarreaban los textos audiovisuales. Al convertir las imágenes en entidades autónomas y analizables exclusivamente mediante sus relaciones compositivas o mediante su disposición en el montaje, hacía sin duda que el pensamiento analítico quedara reforzado en el ámbito del puro rigor expositivo —y, todo sea dicho, nos ponía sobre aviso contra los posibles excesos interpretativos—, pero a costa de prescindir de toda la riqueza que los textos ofrecen en su naturaleza de dispositivos que encaran la cuestión humana, la problemática misma de la existencia.

En este sentido, merece la pena realizar un breve excurso introductorio para reivindicar una posición mucho más abierta y enriquecedora en el debate. En primer lugar, es de justicia comenzar señalando que las series, en tanto *textos* de una cultura, son elementos generadores de sentido que otorgan marcos de simbolización concretos y que participan en la constitución de los sujetos que la reciben. Esto podría llevarnos a un callejón sin salida si únicamente las reducimos a su naturaleza cuantitativa mediante análisis de recepción que, parapetados tras escalas Likert y pruebas estadísticas, pretendan dar cuenta de cuestiones tan extraordinariamente complejas como las visiones y tensiones de lo real que despliegan, así como de la problemática propia de la enunciación audiovisual (González Hortigüela, 2009). Del mismo modo, podrían derivar en una torpe sociología realizada en plancha si las forzamos, desde el puro análisis de contenido, a decir aquello que nos interesa ideológicamente para justificar una cierta opción política. Es lo que ha pasado en recientes estudios vinculados al área del populismo (como,

por ejemplo, en Iglesias, 2014), precisamente por una falta de precisión metodológica en el análisis concreto de los mecanismos de significación. Que las series actualmente juegan una labor clave, en tanto textos de la cultura popular, en la construcción de los llamados «estados del malestar» (Pardo, 2007) es algo que nos parece indudable. Que, por eso mismo, no deberían ser pensadas simplemente como manuales de acción política o de diseminación ideológica, por el contrario, es algo que deberíamos comenzar a reivindicar.

Por el contrario, lo que aquí proponemos es precisamente una metodología híbrida, capaz de asumir los problemas de gran calado que implica la misma naturaleza humana y que no pueden ser sistematizados mediante indicadores cuantitativos, pero que no reniegue tampoco del rigor que imprime el propio texto analizado mediante dos límites claramente diferenciados: las herramientas narratológicas y los límites marcados por la puesta en escena. Es decir, los dos grandes terrenos en los que se ha escindido, a menudo sin explicitarlo, el estudio de casos realizado desde las metodologías de análisis textual.

En esta dirección, la primera temporada de *The Young Pope* (Paolo Sorrentino, HBO: 2016-) nos parece un ejemplo exquisito para tomar como objeto de estudio. Por un lado, se trata de un texto ejemplar para entender cómo las series actuales no solo dialogan sino que se autoimponen como rutilantes ejemplos de una cierta escritura autoral. Como veremos, las decisiones estrictamente formales que componen la puesta en escena (los arabescos dibujados por la cámara, el uso aberrado de los límites de la imagen, el montaje puesto al servicio de la música...) remiten a la experiencia cinematográfica previa, a los *estilemas* (Font, 2002) desarrollados por el director en el pasado. Del mismo modo, la colección de motivos temáticos que dispone el autor está necesariamente conectada con ese *más allá* de la experiencia humana, con el orden de lo sagrado, las quiebras de lo simbólico y la pregunta por lo divino. Ciertamente, la serie puede ser leída

**NADA HAY MÁS SERIAL QUE UN DIOS QUE, SIGLO TRAS SIGLO, DISPONE CRONOLÓGICAMENTE SU ELECCIÓN A TRAVÉS DE UNA SERIE DE HOMBRES QUE, A SU VEZ, SUFREN COMO LOS DEMÁS DE LA DUDA, LA ENFERMEDAD Y LA MUERTE**

como una suerte de *thriller* alrededor de los mecanismos de poder que salpican las estancias vaticanas, pero al hacerlo dejamos de lado la evidencia —y el propio Sorrentino así lo remarcará con el último plano, como veremos— de que tras *The Young Pope* hay una pregunta explícita por el *sentido* del estar-en-el-mundo.

Obviamente —y volvemos de nuevo a la problemática estrictamente metodológica—, el estudio de una serie no puede ser aprehendido con las herramientas narratológicas tradicionales. Debido a la gran cantidad de material textual, la selección de *lexías* —o unidades de significación (Aumont, Marie, 1990)— exige, especialmente en un género tan limitado como el *paper*, que elijamos una problemática concreta que nos permita visibilizar la armonía entre puesta en forma fílmica y pensamiento filosófico. Ante la imposibilidad de levantar una hipótesis definitiva sobre *The Young Pope*, nos parece más sensato hilvanar una serie de sugerencias mediante un ejercicio microanalítico que sirvan como preparación a un debate futuro. En el presente trabajo hemos creído especialmente interesante tomar como eje la pregunta concreta por la *mirada* proyectada hacia lo sagrado como una excepción en la serialidad contemporánea.

Son varias las intuiciones que atraviesan esta decisión. En primer lugar, en la propia fenomenología del acontecimiento sagrado (Velasco, 1973), la función de la mirada ha sido capital para entender los flujos de creencia y de negación de sistemas teológicos. No es solo que la mirada fuera permitida o negada en torno a los diferentes iconos sagrados (Didi-Huberman, 2004), o que se discutiera

la idea de Dios como una entidad *visible* o *invisible*, sino que en los diferentes textos sagrados se juega con la idea de la salvación o la perdición mediante la acción de la mirada. Todas las imágenes tienen, al decir de Jacques Aumont (1992), una dimensión eminentemente simbólica que hunde sus raíces en los contenidos mágico-religiosos que se adhieren a las primeras representaciones icónicas de la historia de la humanidad. En una dirección opuesta, el *misterio* del acto audiovisual es al mismo tiempo ontológico y simbólico: bordeando la pregunta clave de la metafísica, ¿por qué hay *algo* y a qué esfera concreta de la realidad remite? Y por extensión: ¿es posible que la experiencia estética audiovisual pueda trascender sus parámetros eminentemente cognitivos (Dufrenne, 1982) para poner luz sobre otros aspectos complejos e inaprehensibles de nuestra vivencia?

Lógicamente, en *The Young Pope* hay una apuesta concreta sobre esta relación, ya que lo que se pone en juego no es únicamente la mostración de un personaje investido (narrativamente) por la posibilidad misma de lo sagrado —literalmente, realiza milagros bendecido por un Dios en el que parece no creer—, sino que toda la cinta está saturada de *espacios*, *iconos* y *ritos* que apuntan hacia una idea de la vivencia religiosa. Para poder desarrollar este tema, en primer lugar analizaremos la idea de la propia Iglesia como un organismo *serial*, dotado de una cierta *serialidad* y, posteriormente, analizaremos tres dimensiones de la mirada en la serie: la mirada subjetiva hacia el yo, la mirada proyectada hacia el Otro y, finalmente, la mirada de Dios.

## 2. PRIMERA SERIALIDAD: LA IGLESIA COMO RELATO

El núcleo del problema de la serialidad viene dado por el *tiempo* como elemento constitutivo de la mirada. En un plano, pongamos por caso, se colapsa una cierta sección del tiempo (Tarkovsky, 2002) que se inserta, a su vez, en una suerte de continuo narrativo que habitualmente —salvo piezas experimentales— genera un tiempo diegético total.

De ahí que el rasgo principal de la serialidad sea, en esencia, la *extensión* y complejidad de esa mirada que se atraviesa en el tiempo. Desde una perspectiva estrictamente fenomenológica, cualquier serie nos invita a pensar sobre la manera en la que el tiempo se escribe sobre los cuerpos de los intérpretes y los espacios: de temporada a temporada, en cada nuevo encuentro, los cuerpos se modifican y se sitúan en nuevas coordenadas narrativas. Hay una tensión mucho mayor entre la mirada de la cámara —en principio, aunque no del todo, *atemporal*— y cada uno de los elementos sobre los que se posa de la que, salvo excepciones como *Boyhood* (Richard Linklater, 2014), suele asumir su equivalente cinematográfico.

En esencia, se podría empezar señalando que *The Young Pope* ha traducido de manera *serial* el primer gran conflicto sobre el que la propia serie reposa: la continua evolución —razonablemente lineal— de hombres que, con su mandato eclesiástico, han *encarnado* el rumbo de una institución de corte sagrado. Por un lado, sabemos que, para la idea monoteísta de la divinidad, el enigma del tiempo no tiene sentido: es en el hombre donde reposa la urgencia de su respuesta. Las instituciones religiosas, por longevas que sean, están necesariamente atravesadas de la tensión y el desgarro de su posible desaparición —ya sea el derrumbe del Templo de Jerusalén, ya sea el súbito suicidio colectivo de los miembros de la secta liderada por Jim Jones—, representada a pequeña escala en la serial *colección de muertes* de los hombres que encarnan su cúpula.

Dicho con mayor claridad: nada hay más serial que un Dios que, siglo tras siglo, dispone cronológicamente su elección a través de una serie de hombres que, a su vez, sufren como los demás de la duda, la enfermedad y la muerte. Paradoja extraordinaria, además, si pensamos que nuestra particular medición del tiempo —2017 *después de Cristo*, en el momento de redactar estas líneas—

responde también a un hito religioso sobre el que se van tejiendo los diferentes sucesores del apóstol Pedro. La *serialidad* histórica sobre la que se extiende la construcción misma del catolicismo forma parte de su lógica como Gran Relato anterior a la modernidad (Lyotard, 1986) y, por lo tanto, como propuesta total de simbolización de lo real.

El personaje de Pío XIII (Jude Law) *encarna* —en un sentido literal, religioso y fenomenológico (Henry, 2001)— un eslabón especialmente delicado dentro de esta colección de hombres. En primer lugar, en la asunción de su propio nombre papal recoge la continuidad con un legado necesariamente controvertido —el de Pío XII— y tristemente célebre, entre otros sucesos, por su compleja relación con el fascismo y el nazismo y su visión eclesial extraordinariamente conservadora (Ventresca, 2013). Cuando Lenny Belardo cambia su nombre por el de Pío XIII está, de alguna manera, apostando por un programa concreto sobre lo religioso que derrumba las aportaciones aperturistas comenzadas en el Concilio Vaticano II, y que encuentra su formulación visual en la estatua arrasada de Juan Pablo II con la que se cierran los créditos de apertura —directamente inspirada, por cierto, en la conmovedora instalación *La nona hora* de Maurizio Cattelan—.

En relación con este mismo arranque, conviene pensar la manera en la que para Sorrentino la propia *serialidad* de la Iglesia entendida como relato es extremadamente frágil, capaz de sucumbir al que sin duda es su peor enemigo: la lógica ultraconservadora, capaz de infiltrar de odio y exclusión sus consignas parapetada tras una interpretación políticamente interesada de la voluntad divina. Pío XIII se presenta como *joven*, como *jóvenes* también son los llamados NMRs (Nuevos Movimientos Religiosos) que surgen en el seno de la Iglesia: asociaciones extremistas que se escudan tras un hipotético retorno a los orígenes y a la reivindicación de los *valores tradicionales*, generalmente bajo la guía interesada y hábil de los líderes carismáticos de turno (Díez Moreno, 2004). Como bien señaló Pepe Rodríguez (2000), la culpa de que los discursos del odio y del neoconservadurismo sigan vivos y amenazantes, en el interior de una Iglesia que, paradójicamente, intenta introducir la misericordia como tema principal de reflexión mientras los capítulos de Sorrentino llegan a la televisión patria, viene directamente de los errores políticos que tanto Juan Pablo II como Benedicto XVI cometieron al dar su visto bueno e incluso canonizar a estos *brazos extremistas* que, sin duda, apoyan *en lo real* los mensajes iniciales de Pío XIII y, dicho sea de paso, aportan cuantiosas ayudas económicas recogidas entre sus fieles y numerosas *vocaciones* en forma de sacerdotes específicamente formados no tanto para *abrir* la Iglesia al mundo, sino, por el contario, para *encerrar* a los fieles fuera del mundo.

Este largo excurso me sirve, aunque sea muy brevemente, para recordar que la apuesta de Sorrentino no tiene nada de banal y no puede reducirse, como decía hace unos párrafos, simplemente a una suerte de *thriller* político sobre los intereses de la institución vaticana. Al contrario, su serie sirve como auténtica llamada de atención sobre los peligros más urgentes de la espiritualidad católica y sobre la inevitable fragilidad de sus marcos simbólicos populares. Entremos ahora a analizar cómo se ofrecen soluciones visuales concretas a este problema.

## 3. LA MIRADA DE PÍO XIII

Como es bien sabido, la existencia de pequeñas cadenas televisivas locales de carácter cristiano a nivel internacional ha generado durante los últimos años una notable nómina de series especializadas en temática religiosa. En general, se trata de adaptaciones más o menos humildes de pasajes bíblicos concretos o de hagiografías de figuras especialmente relevantes que pretenden servir como textos aleccionadores y en los que no pueden localizarse elementos críticos con respecto a las figuras sagradas ni, por supuesto, a las institucio-

nes que las sustentan. En general, la dirección de este tipo de propuestas se apoya directamente en mecanismos enunciativos muy sencillos, basados en las normas del Modo de Representación Institucional y con gran profusión de primeros planos para remarcar los momentos de éxtasis y arrobo de los protagonistas. Lógicamente, la humildad de los presupuestos y la dificultad de ambientación y puesta en escena de los argumentos propuestos marcan agendas de rodaje extraordinariamente rápidas en las que las torpezas narrativas quedan parapetadas ante la voluntad de transmitir un cierto mensaje.

*The Young Pope*, al contrario, es la primera serie surgida de los grandes estudios que coloca en el centro del debate el problema de la creencia católica —o mejor dicho, la creencia católica problematizada—. Y lo hace, además, desde una perspectiva necesariamente vinculada con los mecanismos de mostración y de puesta en escena. Al final del artículo, cuando encaremos el análisis del plano final y su apuesta enunciativa, seremos conscientes de la importancia que la mirada de la cámara tiene en el sistema religioso de Sorrentino.

Por el momento, podemos adelantar algunos rasgos. Como es habitual en el cine del director (Rubio Alcover, 2012), el centro del peso enunciativo recae sobre el desarrollo de un personaje concreto. Sus películas suelen construirse más bien como una suerte de acumulación de pequeñas anécdotas que permiten desvelar la compleja vida interior de un sujeto determinado, en lugar de fuertes construcciones narrativas tradicionales ordenadas en la clásica estructura aristotélica en tres actos. Esto, sin duda, parece chocar frontalmente con la propia lógica económica y textual de las series: sus exigencias constantes de *cliffhangers* y sorpresas destinadas a mantener la constante atención de la audiencia, la formulación explícita de enigmas y la generación de expectativas en el público. Si bien Pío XIII parece atravesado por ciertas tensiones (las relaciones con un Dios en el que en principio no cree, con su maestro, con sus padres, con su amor perdido de juventud o su enfrentamiento político con el Cardenal Voiello [Silvio Orlando]), ninguna de ellas tiene la fuerza suficiente como para dejar que todo el peso de la trama recaiga sobre ellas. Más bien, el motor narrativo de la serie es la propia evolución religiosa y humana de Pío XIII, su descubrimiento de la posición del Otro, de su sufrimiento, y del amor como fuerza básica de su pontificado.

Luego resulta necesario comenzar pensando cómo funciona *la mirada* del propio Pío XIII en el interior de la serie. Mirada hacia el mundo, pero también hacia sí mismo. En el primer capítulo, por ejemplo, la secuencia de créditos no se propone sobre el *opening* inicial que aparece en el resto de episodios, sino que se trata de un conjunto de planos del protagonista moviéndose en la llamada *Aula de las Bendiciones*. Una gran parte de la secuencia está construida sobre planos subjetivos del propio Lenny acercándose al balcón papal. La posición del espectador se introduce a partir de una focalización interna que se hace cargo de la angustia del protagonista. El resto de cuerpos que se arremolinan a su alrededor le evitan la mirada. En un momento dado, es el propio crédito el que *secciona* el rostro del actor y deja reencuadrada, de manera explícita, su mirada y su fingida sonrisa.

El movimiento que domina la escena parece al mismo tiempo recrearse en la impresionante arquitectura de la estancia vaticana, tomando como referencia el balcón tras el que esperan los fieles. Se trata de un *umbral*, en un sentido formal y narratológico, que se mantendrá hasta el final del último capítulo: el ofrecimiento del propio cuerpo a las masas, la confirmación de que la propia imagen, la propia entidad, es en efecto la portadora de la voluntad divina.

En esta dirección, el acto mismo de presentación a los fieles —de *donación* del propio yo— es la línea temática principal que atraviesa los diez capítulos de la temporada. De hecho, el balcón vacío —símbolo con el que Nanni Moretti cerraba su impresionante y paralela *Habemus Papam* (2011)— se

Lenny sonríe a cámara mientras su mirada se reencuadra.

convertirá en el significante central sobre el que apoyar el miedo del protagonista al encuentro con el Otro. Pío XIII desarrollará toda una campaña personal de ocultación para que su cuerpo, su rostro —esto es, su miedo, su radical humanidad— no sea sino la barrera que le proteja del contacto del tiempo (el trauma del pasado), pero también de la evidencia de ese amor que los otros le reclaman.

La maniobra discursiva es extraordinariamente urgente precisamente en el contexto en el que nos encontramos. Si muchas series han jugado en sordina con lo que se dice de nosotros en las redes sociales —*Gossip Girl* (Stephanie Savage, Josh Schwartz, The CW: 2007-2012)— o las han utilizado explícitamente como mecanismo para viralizar su contenido mediante estrategias *transmedia* —*Sherlock* (Mark Gatiss, Steven Moffrat, BBC: 2010-)—, lo cierto es que *The Young Pope* cortocircuita esas estrategias mediante una revalorización del acto de exponerse a los demás. Pío XIII enfrenta la oscuridad a la visibilidad, favorece el misterio a la transparencia, nos obliga a reivindicar la etiqueta de lo *oculto* como el antídoto contra el discurso banal de lo cotidiano, la célebre *gerede* heideggereana (Heidegger, 2009).

El protagonista se confronta una y otra vez con el espejo, capítulo tras capítulo, cuestionando a su propia imagen sobre las decisiones políticas que despliega. Del mismo modo, pasea como un fantasma por los museos vaticanos, y queda atrapado por la mirada inmisericorde de *La mujer barbuda*, el lienzo de José de Ribera[1]. En la concatenación de secuencias oníricas vemos una y otra vez cómo el protagonista se desdobla y se obliga a *mirarse a sí mismo*, asistiendo una y otra vez al drama de su abandono, buscando de manera desesperada el recuerdo de la *imagen* de sus propios padres. Es el encuentro con ella —el momento en el que recuerda, el momento en el que se manifiesta precisamente mediante un *catalejo* la contemplación de ambos— lo que precipita el cierre de la temporada, como veremos.

Según avanza la serie cada vez nos resultará más evidente que Pío XIII es un hombre que no sabe mirarse a sí mismo y, por tanto, lo suficientemente cauto como para impedir que le miren los demás. Ante la inmensa colección de avatares virtuales distribuidos por los flujos de lo imaginario, su postura iconoclasta apunta en la dirección opuesta. No es de extrañar, por cierto, que en la secuencia de títulos se incorpore también una referencia a los diferentes concilios de Nicea mediante la reproducción de un icono ortodoxo anónimo, quizá primer momento clave en la construcción icónica de la naciente cristiandad[2]. La voluntad papal es la contraria: afirmar que, en nuestros tiempos, las relaciones entre lo sagrado y la imagen se han vuelto ya definitivamente incompatibles. Y no se trata únicamente de una visión basada en la hipotética *traición* que los procesos destinados a dotar al arte de una cierta autonomía —y que, dicho sea de paso, han desembocado en una irresoluble situación paradójica de malestar (Pardo, 2016)— habrían cometido al arrancar de la experiencia estética su *sabor mítico* sino, antes bien, que, en una sociedad en la que la propia imagen parece ser utilizada constantemente como prueba de una verdad vivencial y científica indudable (Català, 2016), ya no puede responder a su encuentro con los abismos de lo inefable de la experiencia humana.

Sorrentino, sin embargo, sabe que Pío XIII debe *mostrar* su imagen como prueba definitiva de su *conversión*. De ahí que el problema quede esbozado en el encuentro en el *Hotel Mediterraneo* con una prostituta que afirma «tener la prueba de la existencia de Dios». Dicha prueba no es otra que una fotografía del propio Papa, ampliada hasta mostrar únicamente su mirada. «Sus ojos. Sus ojos, señor. Son la prueba de la existencia de Dios».

¿Qué puede significar que la mirada de un hombre sea, concretamente, la prueba de la existencia de Dios?

## 4. LA MIRADA HACIA EL OTRO

Hay un aprendizaje fundamental en la evolución fenomenológica que el filósofo Emmanuel Lévinas aplicó sobre el sistema previo de la disciplina. Si en sus primeros trabajos (2000) se había limitado a seguir —ciertamente, con una voz propia— los trabajos de Husserl y de Heidegger, muy pronto encontró en la presencia del Otro la prueba clave de los límites de la ontología existencial de preguerra: el rostro del Otro.

Lo que podría parecer una metáfora más o menos inspirada acabó convertida en la piedra de toque de todo un sistema ético y metafísico. El rostro del Otro era la barrera misma sobre la que se apoyaba la eticidad, la prueba definitiva de cada gesto, el auténtico tribunal en el que se encarnaba la ley divina de amor hacia el prójimo (Lévinas, 2012). Amigo personal de Juan Pablo II (Malka, 2006), Lévinas humanizó la problemática judía del rostro de Dios y de sus límites, proponiendo una nueva visión teológica en la que la alteridad y la diferencia no pueden ser despreciadas ni convertidas en *enemigas*, en *lobbies*, en *opositores*. Cuando Pío XIII reniega explícitamente del ecumenismo y carga contra la posibilidad de una Iglesia misericordiosa en el terrible discurso a los cardenales del capítulo cinco, está poniendo en escena explícitamente esa tendencia tan propia de los líderes ideológicos de crear enemigos comunes y demoníacos, no existentes en lo real, que simbólicamente refuerzan la unión de los creyentes. Para Lévinas no hay diferencia entre el rostro de un homosexual, de un transexual o de un enemigo —de hecho, aunque los NMRs tiendan a olvidarlo, en el mensaje crístico *tampoco* hay diferencia alguna—. Son, por el contrario, las pruebas evidentes, vivas, de la exigencia de la conducta ética humana.

Sorrentino es un director que, a fuerza de ser considerado únicamente a partir de lo desmesurado de su puesta en escena y de su innegable barroquismo, ha sido extraordinariamente poco pensado en términos estrictamente éticos. Sin embargo, es innegable que en su cine, con el paso de los títulos, se ha ido abriendo cada vez con más urgencia una pregunta por la alteridad que atraviesa las esferas políticas —*Il Divo* (2008)—, la memoria histórica —*This Must Be The Place* (2011)— y se vertebra definitivamente en conexión con lo sagrado en los últimos momentos de *La gran belleza* (*La grande bellezza,* 2013)[3]. En *The Young Pope*, la pregunta por el Otro acaba ganando terreno capítulo tras capítulo, hasta llegar a ese inmenso *crescendo* que atraviesa las últimas tres entregas de la primera temporada.

Como decíamos al principio, Sorrentino invierte una gran cantidad de metraje en explorar el dolor concreto de Pío XIII. El personaje interpretado por la Hermana María (Diane Keaton) es la encargada de clarificar, una y otra vez, la relación que existe entre la desolación del pontífice —esto es, su orfandad no resuelta—, y la manera en la que dirige a la Iglesia Católica como una máquina de excluir, condenar y llevar a la desesperación a los creyentes. Es ella, también, la que en su primera visita al Cardenal Voielo desvelará su punto débil: el cuidado paternal y dedicado con el que trata a un discapacitado intelectual al que cobija en su casa.

Es entonces cuando somos capaces de intuir esa desgarradora desconexión entre el amor de los hombres —enturbiado siempre por los impulsos, las ansias de poder, las traiciones— y el amor

de Dios entendido como un respeto absoluto, una entrega absoluta, hacia el rostro del Otro. Voielo es un personaje complejo, henchido de orgullo y fascinado con las biografías que le han dedicado. En ocasiones, frisa el comportamiento criminal o se introduce abiertamente en prácticas ilegales. Como aparente antagonista de Pío XIII, parece encarnar una Iglesia mucho más abierta y tolerante y, sin embargo, sus movimientos son los del mezquino impostor que ronronea en la sombra, urdiendo traiciones en voz baja. El discapacitado intelectual al que protege es su *confesor*, el que escucha realmente todos sus pecados y sus maniobras, el único que realmente puede, en su inocencia, hacerse cargo de la sombras de la Iglesia. El Otro, precisamente por su fragilidad y por la exigencia ética que nos plantea, es el único que puede entender la dimensión del pecado y la gran mascarada que entraña.

Esta idea quedará reforzada en la primera decisión clave que rubrica el descubrimiento de Pío XIII

**Los militares africanos y el discurso de la paz.**

de la existencia de un Otro. Esto es, en el impresionante monólogo que ofrece en África en el episodio octavo y que servirá como una réplica explícita al delirante discurso de poder y exclusión que había dirigido, en el quinto, a los cardenales.

La escena está dividida en dos secciones. En la primera, Pío XIII realiza una velada condena de las situaciones de esclavismo, guerra y violencia que saturan los países del tercer mundo después de la

**Pío XIII encarnado**

**Pío XIII tapa la cruz antes de su discurso a los cardenales**

catástrofe colonialista. Si el personaje se mantiene cauto («No diré quiénes son los culpables...»), la cámara de Sorrentino *afirma*. Recorre los rostros del dictador del país, deseoso de hacerse la foto de rigor con el pontífice —de nuevo, la imagen como prueba de la verdad y, en este caso, de la *negación del horror dictatorial*—. Apunta a los miembros de la Iglesia que se han aprovechado del dolor y del pueblo. Y posteriormente, en largos planos de conjunto, muestra cómo ese mismo pueblo es controlado por hombres pertrechados por ametralladoras.

El segundo segmento de la escena arranca con la introducción explícita del Otro, y queda rubricado por una versión acústica de *Halo*, de Beyoncé, en la banda sonora. La voz en *off* del pontífice afirma: «Ahora quiero que miréis a aquel que esté junto a vosotros. Miradle con ojos de gozo y recordad lo que dijo San Agustín: "Si queréis ver a Dios, tenéis los medios para hacerlo, Dios es amor". Yo, por otra parte, no os hablaré de Dios hasta que no haya paz, porque Dios es la paz. Y la paz es Dios. Dadme paz y yo os daré a Dios».

La cámara *no* vuelve al pueblo. Por el contrario, escruta a los soldados que permanecen formando bajo el sol, girando a su alrededor con una posición levemente contrapicada. Estudia sus rostros, la manera en la que sujetan el arma, preguntándonos directamente por la manera en la que cada uno de ellos sirve a ese régimen homicida pero, a su vez, desactivando también la lógica de las propias imágenes propagandísticas militares que muestran, precisamente así —esa misma luz, esa misma angulación—, a aquellos que se prestan para masacrar al prójimo.

De ahí, Sorrentino pasa a un tremendo plano general del escenario en el que destaca, lógicamente, la silla vacía que debería ocupar Pío XIII, y también el desconcierto de los periodistas que siguen su alocución en la distancia. La respuesta viene dada por una estremecedora colección de tres planos que retratan al pontífice rezando en mitad del desierto, rodeado por una infinidad de árboles secos que se levantan, moribundos. Parecen cadáveres que se alzaran al sol, negras líneas de expresión en contraste con el blanco prístino del uniforme papal.

Si el discurso a los cardenales del capítulo cinco quedaba remarcado por esa fascinante escena en la que Pío XIII se probaba todo tipo de cucamonas y adornos simbólicos de poder —los anillos de oro, los zapatos brillantes— mientras en la banda sonora atronaba una versión de *Sexy and I Know It*, ahora pronuncia su segundo discurso completamente apartado de cualquier mirada, con un hu-

milde ropaje, manchándose del polvo del desierto. En la primera escena, Sorrentino le posicionaba *delante de una cruz*, interponiéndose entre ella y el objetivo de la cámara. En la segunda, él mismo estará arrodillado, formando con su cuerpo la cruz misma, *haciéndose cruz*.

## 5. LA MIRADA HACIA DIOS

Pío XIII terminaba el primer capítulo confesando, entre dientes, que no creía en Dios. Lo hacía, además, en la azotea del Vaticano, y retratado en un primer plano esquivo que pretendía escrutar minuciosamente el tic de angustia al notar la verbalización de su ateísmo, brutalmente expuesta. La manera en la que el Otro y el pasado se van ordenando en relación con su propia imagen —la manera en la que entiende que es el Otro lo que resulta verdaderamente constitutivo de *estar-en-el-mundo*— se explicita en su discurso en África y, posteriormente, en la acción contra los casos de pederastia protagonizados por el arzobispo Kurtwell (Guy Boyd). Son descubrimientos espoleados por la pérdida y el duelo, por la acción misteriosa de los milagros que realiza, por el progresivo descubrimiento del amor.

Cuando Sorrentino escoge a San Agustín para explicitar la progresiva conversión de Pío XIII no se trata de un simple ejercicio de pedantería aplicada. Muy al contrario, detrás del discurso de África se encuentra el espíritu mismo de las *Confesiones* (De Hipona, 2014). San Agustín, al igual que Pío XIII, era poco amigo de las representaciones y las puestas en escena. Como buen neoplátonico, coincidía con Pío XIII en que una entidad política fuerte —esto es, la idea de esa Iglesia militar en lucha tan querida a los NMRs— se lleva mal con toda poesía que no pase por la épica de acudir a la batalla con el pecho henchido de gloria.

Sin embargo, San Agustín trastocó los planes militares platónicos —la catástrofe de Siracusa, en la que, siglos después, volvería a tropezar el propio Heidegger— y los proyectó hacia el territorio futuro del Reino en *La ciudad de Dios*. La oración de Pío XIII en suelo africano es, en cierto modo, una hermosa formulación visual de los primeros libros que vertebran las *Confesiones* y preparan, a su vez, para introducir la reparación de las injusticias cometidas por el pedófilo Kurtwell.

El capítulo nueve de *The Young Pope* está principalmente localizado en Nueva York, y focaliza sobre la figura de Gutiérrez, cardenal homosexual y alcohólico. El tono barroco de Sorrentino, y la exuberante fotografía construida en los enormes decorados de *Cinecittà* en los que se falsearon las estancias vaticanas, queda ahora desplazado por una fotografía gris, plomiza, y un uso de la cámara mucho más contenido. La relación entre Gutiérrez y Pío XIII, a su vez, comienza frente a la Piedad de Miguel Ángel. Ambos comparecen frente a la impresionante escultura que anuda a la madre y al hijo muerto. El Vaticano, silencioso, ha expulsado a sus turistas para que pudiera conjurarse el silencio, la solemnidad, el sabor del mito.

Ciertamente, ya el primer capítulo plantea que hay una incomprensión de la *mirada turista* ante el enigma de la angustia que atraviesa el símbolo cristiano. Pío XIII comprende que lo que Miguel Ángel escribe en piedra tiene una fuerza literal: su propia ausencia ante una madre que lo abrace en el momento mismo de la muerte. Los *turistas* fotografían la obra, se fingen epatados ante su perfección, la incorporan incluso a sus experiencias estéticas en el exclusivo régimen de lo artístico. Para Pío XIII, al contrario, la Piedad es la formulación visual de su desamparo.

En los últimos minutos de la serie, como ya hemos dicho, el pontífice se muestra finalmente a los creyentes. Ha necesitado dejar Roma y volver a Venecia, punto fundamental de la fantasía que teje alrededor de su origen. Sus últimas palabras antes de sufrir el ataque al corazón son, en definitiva, el cierre de su tránsito: «Un día moriré y podré, finalmente, abrazaros a todos. Uno por uno. Lo haré. Tengo fe en que lo haré». Ciertamente, su cierre como personaje no termina con una acepta-

ción de la misión divina entre coros angelicales y luces prístinas sino, antes bien, con una fe que no se ciñe en la palabra Dios, sino en el hecho mismo del abrazo hacia el prójimo. Y que le conduce, directamente, al colapso.

Lo que nos lleva, directamente, al plano de cierre. Partiendo del cuerpo yaciente de Pío XIII, la cámara asciende progresivamente, atravesando las nubes, hasta posicionarse en un tremendo y vertiginoso plano total de la tierra. Parece obvio que la mirada final es, en esencia, la mirada de Dios. Una mirada que ha seguido al pontífice hasta que ha cerrado su círculo de amor y en la que, definitivamente, late la pregunta por el destino del mundo. Qué pequeño parece un hombre, qué pequeña se muestra Venecia ante esa totalidad que no da respuestas, que permanece en silencio, que no desvela absolutamente nada. En la pantalla, sobre el globo terráqueo, se imprime el nombre de la serie y, después, un demoledor *The End*.

El plano final

El círculo narrativo, por lo tanto, se cierra: de un lado, la mirada inicial que, en el primer capítulo y con la forma de mirada cortada, mostraba todas las dudas, las angustias, la rabia de lo humano. En el plano final, la mirada divina que lo engloba todo, la mirada definitiva que únicamente puede sugerirse con esos planos aéreos precisamente llamados, como es bien sabido, *ojo de Dios*.

La idea principal que encapsula la serie, por lo tanto, es la siguiente: entre la mirada del hombre y la mirada de Dios lo único que *media* —lo único que hay *en el medio*— es, precisamente, el descubrimiento del Otro. El respeto y el amor por la alteridad. No hay manera de alcanzar la mirada divina si no es a través del amor. No hacerlo es quedarse atrapado en el territorio del trauma individual, pequeño, minúsculo, el pequeño ajuste de cuentas del sujeto con su propio pasado. No hacerlo es quedarse preso en la rabia, la intolerancia y el oscurantismo. Lo dijo la prostituta en el hotel: «Sus ojos son la prueba de la existencia de Dios».

## 6. CONCLUSIONES

Llegados a este punto, podemos sistematizar nuestra aportación en tres apartados diferenciados.

En primer lugar, hemos propuesto una correspondencia entre la naturaleza serial del relato teológico en su disposición histórica y su correlato, la propia gestión de la información en la que se inscribe y se desarrolla *The Young Pope*. En esta dirección, la serie genera una reflexión sobre el momento de crisis de las instituciones eclesiásticas ante la disyuntiva que se abre entre el retorno voluntario a un conservadurismo pre-Vaticano II (representado por Pío XIII en la serie) y la posibilidad de una renovación radical en clara apuesta por las ideas que se defienden actualmente desde el humanismo laico.

En segundo lugar, a nivel formal, hemos señalado el valor de *The Young Pope* al apostar explícitamente por el estilema, la construcción postmoderna y la explicitación del estilo frente a las estructuras clásicas de la transparencia que dominan la totalidad de miniseries religiosas contemporáneas.

Finalmente, hemos reflexionado sobre la gestión de la mirada como recurso narratológico. En primer lugar, hemos estudiado la mirada de Pío XIII como recurso para conectar los flujos empáticos con el espectador y en el contexto de la propia obra de Sorrentino. En segundo lugar, hemos visto cómo esa mirada se arrojaba al «problema del Otro»,

entendido como la apertura de un gesto ético que trascendía el puro narcisismo y englobaba la idea de alteridad. Por último, hemos estudiado la mirada teológica, el «ojo de Dios» y su posible correlación con la cámara de Sorrentino en el capítulo final de la primera temporada. ■

## NOTAS

1 Se trata, por cierto, de una licencia de Sorrentino, ya que el cuadro original se encuentra actualmente expuesto en el Museo del Prado.

2 Como es bien sabido, fue precisamente en el segundo Concilio de Nicea donde se decidió que la reproducción de imágenes sagradas era permitida por la Iglesia, especialmente durante las sesiones sexta y séptima (6 y 13 de octubre del 787). En aquellas sesiones se sentó la base para el célebre *noveno canon*, que consideraba herético cualquier escrito contra las *imágenes venerables*. La decisión no solo justificó el uso de imágenes concretas durante el culto y en los edificios sagrados —con los consiguientes beneficios para la expansión del Evangelio—, sino que además impidió de manera explícita pronunciarse contra su valor simbólico..

3 La figura de La Santa (Giusi Merli) en *La gran belleza* es el reverso exacto del personaje que Sorrentino propondrá en el capítulo octavo con la Hermana Antonia (Milvia Marigliano). Nos resulta indudable que la primera supuso en su filmografía el primer intento absolutamente serio de preguntarse por las relaciones entre humanismo y catolicismo, así como por sus desencuentros y las posibilidades de entablar un diálogo nuevo. La segunda, por el contrario, es la denuncia explícita de los mecanismos de poder enquistados en las *buenas intenciones*, así como en la denuncia de la connivencia interesada entre dictaduras del tercer mundo y todo tipo de agentes religiosos —y, por qué no decirlo, empresariales—.

## REFERENCIAS


Aumont, Jacques (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.

Aumont, J., Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós

Bordwell, D. (1981). *The Films of Carl-Theodor Dreyer*. Berkeley: University of California Press.

Català, J. M. (2016). *La gran espiral. Capitalismo y esquizofrenia*. Vitoria: Sans Soleil.

De Hipona, San Agustín (2014). *Confesiones*. Madrid: Alianza.

Didi-Huberman, Georges (2004). *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.

Díez Moreno, J. L. (2004). *Camino neocatecumenal: llamados a salvar esta generación*. Madrid: Cyan.

Dufrenne, M. (1982). *Fenomenología de la experiencia estética*. Valencia: Fernando Torres.

Font, D. (2002). *Paisajes de la modernidad. Cine europeo, 1960-1980*. Barcelona: Paidós.

González Hortigüela, T. (2009). Aproximación a la problemática de la enunciación: el lugar del sujeto en el texto artístico. *Zer*, *14* (27), 149-163.

Heidegger, M. (2009). *Ser y tiempo*. Madrid: Trotta.

Henry, M. (2001). *Encarnación. Una filosofía de la carne*. Salamanca: Sígueme.

Iglesias, Pablo (ed.) (2014). *Ganar o morir. Lecciones políticas en juego de tronos*. Madrid: Akal.

Lévinas, E. (2000). *De la existencia al existente*. Madrid: Arena Libros.

— (2012). *Totalidad e infinito: ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Sígueme.

Lyotard, J.-F. (1986). *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa.

Malka, S. (2006). *Emmanuel Lévinas: la vida y la huella*. Madrid: Trotta.

Pardo, J. L. (2007). *Esto no es música: introducción al malestar en la cultura de masas*. Barcelona: Círculo de Lectores.

— (2016). *Estudios del malestar. Políticas de la autenticidad en las sociedades contemporáneas*. Barcelona: Anagrama.

Rodríguez, P. (2000). *Adicción a sectas*. Barcelona: Ediciones B.

Rubio Alcover, A. (2012). Sorrentino para diletantes. *Quaderni Del CSCI*, *8*, 232-238.

Tarkovsky, A. (2002). *Esculpir en el tiempo: reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Rialp.

Velasco, J. M. (1973). *Introducción a la fenomenología de la religión*. Madrid: Trotta.

Ventresca, R. A. (2013). *Soldier of Christ: The Life of Pope Pius XII*. Cambridge: Harvard University Press.

## EL HOMBRE, EL OTRO Y DIOS: REFLEXIONES SOBRE LA MIRADA Y LA SERIALIDAD EN *THE YOUNG POPE*


### Resumen

Tomamos como base la primera temporada de la serie *The Young Pope* para reflexionar sobre las relaciones entre serialidad contemporánea y fenomenología religiosa. Para ello, nos centraremos en el estudio de la mirada mediante una metodología de análisis textual que nos permita desbrozar tres usos diferentes: la mirada hacia el yo, la mirada hacia el Otro —entendida en una lógica ética heredera de Lévinas— y la mirada hacia lo divino. Concluiremos que, en el sistema propuesto por Sorrentino, estos tres niveles funcionan de manera integrada e inseparable y que, de hecho, son la propuesta explícita para escapar de planteamientos ultraconservadores y lesivos hacia una lógica de la religión basada en el amor.



### Palabras clave

Young Pope; Sorrentino; Dios; serialidad; Otro; HBO.



### Autor

Aarón Rodríguez Serrano (Madrid, 1983) es doctor en Comunicación Audiovisual y graduado en Filosofía. Trabaja como investigador y docente en la Universitat Jaume I (Castellón), y ha publicado diversos libros como *Espejos en Auschwitz: apuntes sobre cine y holocausto* (Shangrila, 2015) o *Apocalipsis pop! El cine de las sociedades del malestar* (Notorious, 2012).



### Referencia de este artículo

Rodríguez Serrano, Aaron (2017). El hombre, el Otro y Dios: reflexiones sobre la mirada y la serialidad en *The Young Pope*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 24, 85-97.


## THE MAN, THE OTHER AND GOD: ABOUT THE GAZE AND THE SERIALITY IN *THE YOUNG POPE*


### Abstract

We will focus on the first season of *The Young Pope* to deliberate about the relations between contemporary seriality and religious phenomenology. For that, we will focus on the uses of the gaze using a textual analyse methodology. We will work specifically on three fields: looking to the inner-self, looking to the Other —using Levinas ethical system as a basis— and looking to God. We will demonstrate that, within Sorrentino's textual system, these three levels work as a whole and are, in fact, an explicit proposal for avoiding an ultraconservative and injurious approach to a religion logic based on love.



### Key words

Young Pope; Sorrentino; God; Seriality; Other; HBO.



### Author

Aarón Rodríguez Serrano (Madrid, 1983) holds a Ph.D. in *Media Studies* and a degree in *Philosophy*. He is a researcher and lecturer at Universitat Jaume I (Castellón), and has published several books as *Espejos en Auschwitz: apuntes sobre cine y holocausto* (Shangrila, 2015) or *Apocalipsis pop! El cine de las sociedades del malestar* (Notorious, 2012).



### Article reference

Rodríguez Serrano, Aaron (2017). The man, the Other and God: About the Gaze and the Seriality in *The Young Pope*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 24, 85-97.

Edita / Published by

associació cineforum L'ATALANTE · EL CAMAROTE DE PERE JULES



Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED



**ISSN** 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com

DIÁLOGO

# TIEMPO DE SERIES

Diálogo con

**JAVIER OLIVARES**

# JAVIER OLIVARES
## TIEMPO DE SERIES

HÉCTOR GÓMEZ

### INTRODUCCIÓN

A diferencia de lo que sucede en Estados Unidos, donde la figura del *showrunner* representa la máxima expresión de la imagen de marca de una serie de televisión y sus expectativas entre los espectadores y críticos, en España no se ha alcanzado todavía ese estatus entre los creadores de ficción para la pequeña pantalla. En una industria como la nuestra, todavía demasiado dependiente de la aportación financiera de las grandes corporaciones de medios de comunicación y en la que se intenta sustentar una especie de *star system* de actores y actrices casi omnipresentes, es necesario detenerse también en aquellos profesionales que, sin tanto nombre y reconocimiento, constituyen un elemento imprescindible a la hora de hablar de la historia de la televisión en España.

Así, es imposible concebir la ficción televisiva española de las últimas dos décadas sin la presencia de Javier Olivares. Ya sea en solitario o junto a su hermano Pablo, Olivares es el responsable de alguno de los productos de más éxito en nuestro pasado reciente. Sin embargo, su carrera es el vivo ejemplo de la volatilidad de una profesión que se nutre de los índices de audiencia. Tanto es así, que Olivares ha vivido en sus propias carnes la cara más amarga del negocio televisivo cuando el público le ha dado la espalda o cuando los directivos de las cadenas no han tenido la paciencia suficiente como para darle a una de sus series una oportunidad de más largo recorrido.

Mientras sigue en marcha la emisión de la tercera temporada de *El Ministerio del Tiempo* (Pablo Olivares y Javier Olivares, TVE: 2015-), amparada por la entrada de capital de la plataforma Netflix que cristaliza en una mayor ambición técnica y argumental, aprovechamos para hablar con Javier Olivares sobre el proceso de creación y coordinación de guiones de una serie de este calado, sobre la industria televisiva en España y, en definitiva, sobre cómo concibe una profesión que, definitivamente, merece un mayor reconocimiento.

**En plena tercera temporada de *El Ministerio del Tiempo*, ya no cabe duda de que la serie es uno de los productos de ficción más importantes de las últimas décadas en España. ¿Cuáles son las fórmulas para que estos productos funcionen y, especialmente, para que no se agoten?**

Muchas gracias por el halago. Respecto a cuáles son las fórmulas del supuesto éxito, no sé qué decir, porque para unos, nuestra serie es un éxito y, para otros, es un fracaso absoluto. A mí me llegaron a decir una cosa y la otra dos periodistas en un mismo día. Así que contestaré desde una perspectiva personal, que es la única desde la que puedo estar seguro. Esencialmente, estoy orgulloso de *El Ministerio del Tiempo*. Para hacerla he trabajado cuatro años de mi vida, día tras día. Al principio, con Pablo. Cuando se fue, con su recuerdo. Con la idea que teníamos los dos de hacer una serie por el placer de escribirla y, como hipotéticos espectadores, verla. Aunque no la vendiéramos. Queríamos ser nosotros mismos y hacer una serie pop y creo que lo hemos logrado. Queríamos hacer una serie donde el guion tuviera el mando y se ha conseguido. Ya en lo que es el trabajo diario, lo esencial es rodearse de un equipo en el que los demás sean mejor que tú en algo... Y dejarles trabajar. Escuchar a todos y decidir después tú. Pero nunca antes de escuchar a los demás. Y, por supuesto, defender tus ideas y tu concepto ante todos, incluido tu propio equipo. Son necesarias disciplina y lealtad al proyecto. Evidentemente, quien quiera hacer lo que le dé la gana que escriba poesía. Ser guionista es satisfacer al cliente, esencialmente a la cadena y a la productora. Pero, en general, creo que cadenas y productoras se olvidan a menudo de que, si llaman a tal o cual creador, es para que éste sea el que es, no para cambiarle. La verdad es que la mejor fórmula que hemos aplicado mi hermano Pablo y yo a nuestra carrera es saber decir «no» muchas veces a perder nuestra identidad. Sin esa lucha por defender tu estilo, por apartarse del *mainstream*, no existiría *El Ministerio del Tiempo* o la primera temporada de *Isabel* (Javier Olivares, TVE: 2012-2014). O *Infidels* (Javier Olivares, TV3: 2009-2011). Para conseguir hacerlas, aparte de tu esfuerzo o de las fórmulas citadas, tienes que encontrar en las cadenas personas que crean en ti y te dejen trabajar en libertad. En este sentido, nuestras series no hubieran existido sin las televisiones públicas y, más concretamente sin Mónica Terribas (TV3) ni Fernando López-Puig (TVE). Sin ellos, creo que habría vuelto a mis clases de Historia del Arte al IED de Madrid. O estaría vendiendo enciclopedias. Quién sabe.

Rodaje de *El Ministerio del Tiempo* (© Tamara Arranz)

**Una de las cosas más llamativas de la nueva temporada es la incorporación de una plataforma como Netflix a la producción de la serie. ¿Puede ser esta una nueva vía de actuación en la ficción española, con una industria no tan consolidada como en otros lugares del mundo? Por otro lado, ¿existen condicionantes a la hora de plantear la serie debido a la presencia de Netflix (la duración de los capítulos, modificación de algunas tramas, etc.)?**

Es una nueva vía. Y necesaria. Pero creo que la industria española está muy consolidada. Solo que en una dirección creativa que a menudo no comparto, aunque la respete siempre. Pero consolidada, está. Respecto a Netflix, agradecer su interés por nuestra serie, tras emitir las dos primeras temporadas. Supongo que si les ha interesado

coproducir esta tercera será porque los datos o la marca de la serie le resultan interesantes. En relación a los condicionantes, ya me hubiera gustado que exigieran reducir la duración de los capítulos a los cincuenta minutos, pero no ha ocurrido. Solo se nos ha pedido que hubiera capítulos con temas reconocibles a nivel internacional. De ahí el capítulo de Hitchcock, el de la Operación Mincemeat, los de Bolívar o uno sobre la conquista de América. Pero todo desde la perspectiva de un Ministerio que solo puede viajar por territorio español, evidentemente. Eso no lo íbamos a cambiar, porque es la esencia de la serie.

*El Ministerio del Tiempo* (Pablo Olivares y Javier Olivares, TVE: 2015-) (© Tamara Arranz)

**En todo caso, la presencia de esta y otras plataformas (HBO, Amazon) no solo en la distribución sino en la producción de series y películas es ya una realidad. Se habló mucho en el último festival de Cannes del «peligro» de que las películas ya no se estrenen en las salas de cine sino directamente en los televisores del salón, ¿cree que tiene sentido seguir discutiendo sobre este cambio de modelo de consumo o es algo que ya no tiene vuelta atrás y es necesario asumir como un nuevo paradigma?**

Hace tiempo, diversos gurús hablaban de que había que hacer nuevas creaciones para los nuevos medios. Y Netflix descubrió (probablemente sin la labor previa creativa de HBO no lo hubiera hecho) que la clave no era esa. Que la clave era hacer buenas series, como siempre, para esos nuevos medios, para esas nuevas pantallas. Y que el espectador podía ser el programador de sí mismo. Y no ver las cosas cuando otros quieran y con cortes de publicidad interminables. Lo que pasa es que todo cambio tiene sus críticas. Pero, en este caso, el cambio es inexorable, con sus virtudes y sus defectos. Creo que el principal problema del cine no es Netflix. Es el propio cine y por dónde ha derivado comercial y creativamente. Y que no me hablen del acto litúrgico de compartir una película... Yo veo cualquier película o cualquier serie mejor en mi casa que en un cine donde la gente habla, te da patadas a la silla, habla por el móvil o no paras de oír comer o sorber un refresco... Me encanta el teatro y la danza... Y lo paso cada vez peor con la falta de respeto de la gente por quien está en escena. Pero el teatro es insustituible: necesito de él. Es el momento único, irrepetible. El cine, no. Lo puedo ver en el cine o en mi casa. Eso sin hablar de que las series llevan décadas haciendo un promedio de obras de calidad muy superior al cine. Me encantaría resucitar a Walter Benjamin para que reescribiera su *La obra de arte en la* época *de su reproductibilidad técnica* en los tiempos actuales. Era un genio que anticipó todo. Seguro que se divertiría mucho haciéndolo.

**Usted ha trabajado en series muy diversas en cuanto a presupuesto y difusión. ¿Qué cambia de trabajar en una serie «pequeña» a hacerlo en superproducciones como *Isabel* o *El Ministerio del Tiempo*?**

En tu trabajo como guionista o productor, nada. Siempre hay que hacerlo lo mejor posible con los medios que tienes. En cuanto a presupuesto, mis series para TV3 rondaban los 200.000 euros por capítulo... Pero para mí *Infidels* es junto a la primera temporada de *Isabel* o *El Ministerio del Tiempo*, mi mejor trabajo. Pero no nos confundamos: estas dos últimas no son más superproducciones a nivel

económico que la ficción que se hacía en España antes de la crisis. *Isabel* se movía en un presupuesto precario para la ambición que teníamos quienes hacíamos, con mucho esfuerzo, la serie. Muchos capítulos no pasaban de seis a ocho exteriores. Y las dos primeras temporadas de *El Ministerio del Tiempo*, incluso estaban por debajo de *Isabel* y de otras series en cuanto a presupuesto. Lo que pasa es que en *El Ministerio del Tiempo* nos hemos dejado el alma todos. Desde un servidor al último eléctrico. La imagen que da es más cara de lo que verdaderamente ha costado. Y lo ha sido a costa de no tener beneficio industrial y pagar unos cachés por debajo de lo que muchos profesionales que estaban con nosotros hubieran cobrado en cualquier otro sitio. Solo así se puede hacer con 576.000 euros una serie con 60% de exteriores, doscientos figurantes, viajes a dos o tres épocas por capítulo. Con lo que cuesta un capítulo de *Juego de tronos* (Game of Thrones, David Benioff y D.B. Weiss, HBO: 2011-), se podría hacer casi una temporada entera de nuestra serie.

**Del mismo modo, ha participado en ficciones que se han emitido a nivel nacional y en otras que lo han hecho en televisiones locales. ¿Cómo se modifica la concepción de una serie dependiendo del ámbito en el que se va a estrenar?**

Yo cuento historias lo mejor que puedo donde me dejan. No hago distinciones.

**Es ya un lugar común decir que estamos en la «edad dorada de la televisión», al menos en EE.UU. que es desde dónde parece que se marca la pauta. Sin embargo, existe la sensación de que en España, pese a la mejora evidente de la calidad de la ficción televisiva en los últimos años, no termina de producirse el espaldarazo definitivo de la crítica. ¿A qué cree que se debe este hecho? ¿Es una cuestión de tejido industrial, de apoyo público o de «educación» de los espectadores?**

Tejido industrial, hay. El apoyo público es deficiente porque TVE cada vez tiene menos medios y nuestros políticos entienden la televisión como un medio de poder o de mera evasión. Luego todos se llenan la boca de qué buenas son *Borgen* (Adam Price, DR1: 2010-2013) o *Juego de tronos*, pero no se preocupan por entender el potencial que tiene la ficción cara al mundo entero en un idioma como el nuestro, que es de los más hablados en el mundo. El público, por último, se educa solo. No podemos mirarle como el entomólogo a sus mariposas: pinchadas en una corchera. Es tan inteligente que está desertando ante lo mal que se le trata. Y ahora puede hacerlo con Netflix o HBO. En unos años, si no entendemos esto, el último, que apague la luz.

Respecto a lo de la edad de oro suele ser más una frase de promoción que otra cosa. O el estribillo de una canción compuesta por alguien que cree que el mundo (y las series) nació cuando nació él. Creo que los sesenta y los setenta en la BBC o los noventa en EE.UU. son edades de oro tan buenas o mejores que la presente. En España, creo que nuestra Edad de Oro es la de Ibáñez Serrador, Armiñán, Ana Diosdado, Pedro Costa, etc. Sin embargo, hay un interés por olvidar las series de TVE de aquella época, que, por cierto, duraban cuarenta o cincuenta minutos y tenían a su creador al frente, decidiendo…

En segundo lugar, la ficción europea no tiene nada que envidiar a la que se hace en los EE.UU. La BBC ha sido y es referente siempre. Ahora, Dinamarca, Suecia, Noruega… invierten y hacen productos como *Bron/Broen* (Hans Rosenfeldt, SVT1 y DR1: 2011-), *Forbrydelsen* (Søren Sveistrup, DR1: 2007-2012), *Okkupert* (Jo Nesbø, Erik Skjoldbjærg, Karianne Lund, TV2: 2015), *Nobel* (Per-Olav Sørensen, NRK, 2016). Los italianos, *Gomorrah* (Roberto Saviano, Sky Italia: 2014-), *Romanzo Criminale* (Stefano Sollima, Sky Cinema 1: 2008-2010) o *1992* (Stefano Accorsi, Sky Cinema 1: 2016). Los alemanes, aparte de su industria de telefilmes románticos (que nos emiten los fines de semana como si no hubiera un mañana) hacen maravillas como *Hijos del Tercer Reich* (Unsere Mütter, unsere Väter, Philipp Kadelbach, ZDF: 2013) o

*Deutschland 83* (Anna Winger, Joerg Winger, RTL: 2015). Francia produce *Braquo* (Oliver Marchal, Canal+: 2009-2016) *Engrenages* (Alexandra Clert, Guy-Patrick Sainderichin, Canal+: 2005-) o *Les Revenants* (Fabrice Gobert, Canal+: 2012-)... Todas son producciones más caras que las nuestras. *1864* (Ole Bornedal, DR1: 2014) era una serie danesa de ocho capítulos con un coste de casi tres millones de euros por capítulo. Ahora aparece Bélgica con joyas como *Hotel Beau Séjour* (Bert Van Dael, Sanne Nuyens, Benjamin Sprengers, één y Netflix: 2017-) o *La Trêve* (Matthieu Donck, La Une, France 2 y Neftlix: 2016-), que son series baratas pero que ya tienen el foco puesto desde los EEUU por su talento, como antes hicieron con Israel, de donde surgen series como *Homeland* (Howard Gordon, Alex Gansa, Showtime: 2011-) o *In Treatment* (Rodrigo Garcia, HBO: 2008-2010)... En Europa se hacen series atrevidas, que mezclan géneros, en las que lo social y lo político está siempre presente. Y hablan de ellos mismos. No copian lo que viene de EE.UU. Es más bien al revés. Y mucha gente aquí sigue obsesionada por EE.UU. cuando el modelo a seguir está mucho más cerca.

*El Ministerio del Tiempo* (Pablo Olivares y Javier Olivares, TVE: 2015-) (© Tamara Arranz)

Por último, España. No estamos en la edad de oro de nuestra ficción. Estamos en la edad heroica de las productoras, que tienen que filmar capítulos de setenta minutos por un coste medio de 500.000 euros. Mientras en todas las series que nos gustan (europeas o estadounidenses) la figura del *showrunner* es esencial, aquí hay todavía a quien le tienes que explicar qué es esa palabreja. No hay autocrítica. A veces, ni crítica. Y se crea una falsa apariencia en la que todos estamos encantados de conocernos (bueno, unos más que otros). Si empleáramos el tiempo que pasamos mirándonos el ombligo en estudiar y trabajar, este país sería la hostia. Y su ficción, también.

*El Ministerio del Tiempo* (Pablo Olivares y Javier Olivares, TVE: 2015-) (© Tamara Arranz)

**Resulta especialmente interesante cómo se plantean los productos de ficción dependiendo de las cadenas que los co-producen y emiten. Parece bastante evidente que, en España (y con sus inevitables excepciones), Atresmedia apuesta por el thriller y el policíaco estilizado y exportable, Mediaset por la comedia con tintes más costumbristas y TVE ha encontrado el éxito últimamente en series que combinan la historia y la aventura (*Águila Roja* [Daniel Écija, Pilar Nadal, Ernesto Pozuelo, Juan Carlos Cueto, TVE: 2009-2016], *El Ministerio del Tiempo)* o las que revisitan nuestro pasado (*Cuéntame cómo pasó* [Miguel Ángel Bernardeau, TVE: 2001-]). Cuando se plantea un nuevo proyecto, ¿tiene en cuenta esas consideraciones?**

No sería tan estricto en las etiquetas. Creo que Atresmedia ha hecho series de comedia estupendas y productos como *Vis a Vis* (Iván Escobar, Es-

ther Martínez, Álex Pina y Daniel Écija, Antena 3: 2015-2016) o *Sin Identidad* (Samuel Bouza, Antena 3: 2014-2015) y, ahora, *La catedral del mar* (Jordi Frades, Antena 3: 2017-) con Netflix. Y Mediaset ha producido *El Príncipe* (Aitor Gabilondo Sánchez, César Benítez Delgado, Telecinco: 2014-2016), *Sé quién eres* (Pau Freixas, Telecinco: 2017) y se ha atrevido a hacer una serie sobre Mario Conde (no valorada como se merecía) en la que ponías cara a los que cocinaron aquel desastre. Es cierto que tienen su target, pero saben hacer cosas muy diversas. TVE ha ocupado el terreno de lo histórico. Pero también el de la aventura. Recuperar la potencia de producción de TVE (sin publicidad y sin otra alternativa de financiación no podrá hacerlo) y que Movistar funcione, junto a la aparición de Netflix y HBO mejorará la calidad de todos. Porque en todas las cadenas y plataformas hay profesionales de nivel que, tal vez así, se atrevan a ir más lejos. Yo, en particular, hago aquello que me gusta. Lo cree yo o me lo encarguen. No miro a nadie por encima del hombro. Sin respeto, no hay profesionalidad. Y sin autocrítica, tampoco.

**Centrándonos ya en la labor de *showrunner* y guionista, ¿cuál es su forma habitual de trabajar cuando prepara una nueva serie? ¿Concibe todo el desarrollo de la trama de forma global o lo separa por temporadas?**

Lo primero es el *conceto,* como decía Manquiña en *Airbag* (Juanma Bajo Ulloa, 1997). Por temporadas solo diseñé (en tres) *Isabel*... Y me fui tras acabar la primera. Así que prefiero ir temporada a temporada, porque dar por hecho que te van a renovar o que vas a seguir en la serie es un acto de fe bastante ridículo, tal y como están las cosas. Y, después de ver el concepto global y el arco de la temporada, voy capítulo a capítulo. Y, después, secuencia a secuencia. Todo en relación al concepto global de la serie, al concepto particular de cada capítulo... Poniendo a los personajes por encima de la peripecia. Siempre. Y encendiendo velas a quienes me han guiado siempre: Shakespeare, Chéjov y Jardiel Poncela.

**¿Cómo afecta a la escritura del guion los plazos milimétricos de rodaje en televisión? ¿Se ve obligado a modificar o eliminar ciertas situaciones sabiendo que serían complicadas de rodar? ¿Acaba esto afectando a la idea que tenía inicialmente?**

Lo que afecta al guion es lo contrario: que los planes no sean milimétricos. Para que lo sean, hay que trabajar justo al revés: desde el guion. Él lo mide todo. Por lo demás hay que escribir lo que se puede producir y en contacto con el director, arte, localizaciones, etc. Lo importante es saber lo que puedes hacer antes de escribir, porque así las modificaciones no son importantes. Para eso, iría bien que se diera tiempo a llegar con suficientes guiones escritos al primer día de rodaje. No suele ser habitual. Cuando algo afecta mucho a una idea, prefiero cambiar de tema o idea, antes que reconducirla a un quiero y no puedo.

Rodaje de *El Ministerio del Tiempo* (© Tamara Arranz)

**Del mismo modo que hay inconvenientes, la serialidad ofrece también muchas ventajas. La más evidente es la capacidad de hacer un retrato más complejo y profundo de los personajes. ¿Hasta qué punto cree que es importante la presencia de personajes interesantes para que una serie funcione? ¿Hay otros elementos clave que sean también necesarios para el éxito?**

Sin personajes no hay cine, ni series, ni teatro. Y sin diálogos de calidad, tampoco. Cuando hablo de diálogos, incluyo el subtexto, los silencios y los puntos de vista. Dialogar no es recitar, es escuchar. Y verbalizar todo lo que se siente es escribir para bobos por boca de personajes no menos bobos. Eso no lo hacemos nosotros en la vida real y no deben hacerlo los personajes de ficción. Perderían su verdad. Y sin verdad, el público (que es muy inteligente) cambia de canal o apaga la televisión. Da igual que hagas una serie familiar, de viajes por el tiempo, histórica o de ciencia ficción. Sin verdad, cualquier género es una mierda.

**Usted ha alternado como guionista grandes éxitos de público (*Los Serrano* [Daniel Écija, Alex Pina, Telecinco: 2003-2008], *Los hombres de Paco* [Daniel Écija, Alex Pina, Antena 3: 2005-2010], *Isabel, El ministerio del tiempo*) con otros productos que no han funcionado tan bien, como *London Street* [Antena 3: 2003] o, más recientemente, la ambiciosa *Víctor Ros* [Javier Olivares, TVE: 2015-]. ¿Concibe estos vaivenes como lógicos dentro del mundo de la televisión?**

No puedes acertar siempre. Y esos vaivenes te enseñan. Sobre todo, a saber dónde está el error. En el caso de *London Street*, mi hermano, Fernando Eiras y yo habíamos creado una *sitcom* de estudiantes en Londres. Y lo que se hizo fue ya sin nosotros: nos fuimos antes de empezar siquiera a preproducir. No había nada nuestro. Dicen que Boris Vian murió de un infarto viendo la película que habían hecho sobre su *Escupiré sobre vuestras tumbas*. Yo me atreví a ver el primer capítulo de *London Street* y casi la palmo. Me subió la fiebre a 38,5, no es coña. Y dejé la profesión. De hecho, la había dejado tras la reunión en la que dejé la serie en manos de productora y cadena. Fue la peor reunión de mi vida profesional. Escuché cosas como «toma nota de lo que te decimos, que eso es lo que tiene que hacer un guionista». Así que tras responder que si eso era ser guionista prefería vender *kleenex* en un semáforo, me fui de la sala.

Al cabo de un tiempo, me llamó Alex Pina para *Los hombres de Paco*. Volví a la profesión por él, lo cual le agradeceré siempre. Luego me llamaron de *Los Serrano*, donde estaba mi hermano de productor ejecutivo. Allí pasé unos años muy felices y un final bastante triste. Pablo era un jefe magnífico. Y escribí capítulos de los que me siento muy orgulloso. Me marché antes de que todo fuera un sueño.

Respecto a *Víctor Ros*, no creo que se pueda definirla como «ambiciosa». Ni en presupuesto. Por lo menos, la primera temporada, que es la que yo creé. En la segunda no estuve. Estoy orgulloso de mi *Víctor Ros*. Se vendió a Movistar y se estrenó allí antes que en TVE. Fue muy rentable económicamente. Y me permitió, una vez liberado de seguir la novela, hacer una serie políticamente muy atrevida. Eso sí, tuve que cambiar de época al personaje porque históricamente no cuadraba nada. Lo llevé a 1894.

*Isabel*, en su primera temporada —la nuestra— consiguió ganar en audiencias a una competencia de la calidad de *La que se avecina* (Alberto Caballero, Telecinco: 2007-) y *Tu cara me suena* (Antena 3: 2011-). Y haciendo una serie históricamente rigurosa. Ya nadie se acuerda de eso. Sin duda, ayudó que —pese a que TVE ya no tenía publicidad—, todavía había un público más mayoritario que seguía la cadena y que no ha vuelto. Pero en unos años ha cambiado todo. Y te das cuenta de que las audiencias tradicionales son correctas, pero no son suficientes. Hay otra manera de ver la televisión y las series.

*El Ministerio del Tiempo* es el ejemplo de ello. Líder en redes sociales, con buena audiencia en la web y en diferido, arrasando con casi cincuenta premios en dos años... Sus dos primeras temporadas han demostrado que se puede hacer una serie de prestigio sin ser líder en los audímetros. Y que cuando todo el mundo habla de ella, será porque la ve más gente de la que dicen los audímetros.

**¿Cómo le ha afectado, en su caso, el éxito o el fracaso a la hora de afrontar nuevos proyectos?**
Lo importante es saber cuáles son las razones de que algo no funcione. De hecho, nosotros debutamos fracasando con una serie que se llamaba *Ni contigo ni sin ti* (1998). La escribimos Pablo, Alex Pina y yo. Si ves todo lo que hemos hecho luego los tres, mal equipo de guion no era. Era una época en la que fracasar parecía imposible, pero lo hicimos y a lo grande. Y aprendes que el público es inteligente, porque la serie era un cruce entre trucha y mono, genéticamente imposible. Nosotros hicimos una comedia y el director y actor principal se empeñaron en hacer un drama. Era como si a Louis de Funes le estuviera dirigiendo Bergman. Ahí te das cuenta de que, si mueres, mejor morir con tus ideas y con tu estilo, no con los de otro. Es como si vas en coche de copiloto, ves una curva y una señal de cincuenta km/h y lo avisas. Pero el piloto acelera a cien porque se cree más listo que nadie. Y te estrellas, claro. Tienes que tener muy claro no montarte en coches de gente que no sepa conducir.

De los fracasos se aprende. Mucho. Pero en este trabajo el éxito es del equipo y el fracaso de los guionistas. Si triunfas, el ejecutivo dice «nosotros». Si fracasas, dicen «el proyecto no ha cumplido con los objetivos marcados». Y muchas veces, lo que se ve no es lo que se escribió, porque mete mano tanta gente que a veces ni tú mismo reconoces lo que has creado. Cuando tus textos se cambian tanto de intención, de sentido, nunca sabes si hubieras fracasado si se hubieran hecho como tú pensabas. Lo que es seguro es que, si se reinterpretan lejos de su idea original, el fracaso es seguro. Es la primera lección del libro. Pero muchos no la aprenden. Lo que sí he aprendido yo es a huir antes de que eso pase. Y que hay veces que es mejor exigir que no figure tu nombre en los créditos si lo que han hecho con tu guion no tiene nada que ver con lo que escribiste. Es un derecho legal, que no exime de que te paguen tu trabajo. Pablo y yo lo hicimos con *Camino de Santiago* (Antena 3: 1999). Era una miniserie en la que en nuestros guiones había media docena de asesinatos. Cuando nos enviaron el guion de rodaje tras meter mano el productor, en el primer capítulo moría más gente que en el desembarco de Normandía y era una oda a la misoginia, tema con el que éramos y soy especialmente sensible. Nos tuvimos que meter en pleitos, pero lo conseguimos. Debimos haber hecho lo mismo con *London Street*. Si ejecutivos, productores o directores juegan a ser guionistas, que firmen ellos. Que asuman no solo el éxito, también el fracaso.

**Siendo uno de los guionistas y creadores más importantes del momento, seguro que recibe ofertas para escribir para el cine. ¿Por qué, más allá de *Vorvik* (José Antonio Vitoria, 2005), no se ha prodigado en este campo?**
No, ninguna. Y últimamente no vendo ni una serie. Así que no debo ser tan importante como dices. Pablo y yo hicimos muchos guiones de cine. Ganábamos las ayudas del Ministerio de Cultura a menudo… Pero no se estrenaban nunca. Esencialmente, porque en España para estrenar tus textos parece que tienes que dirigirlos. El cine español no es país para guionistas. Aun así, estrenamos dos películas. Pablo, *Sabor latino* (Pedro Carvajal, 1996). Cómo sería que le tuve que sacar del estreno para que no le pasara lo que te decía antes de Boris Vian. Se estaba poniendo enfermo por momentos ante lo que veía. Me recordó a la secuencia de *Aterriza como puedas* (Airplane!, Jim Abrahams, David Zucker, Jerry Zucker, 1980) en las que Abdul-Jabbar, el copiloto del avión, se estaba descomponiendo por segundos… Y no me extrañaba en absoluto, la verdad: era un horror. Luego, los dos juntos, escribimos *Vorvik*, adaptando una novela estupenda, *De las cenizas*, de alguien a quien quiero mucho: Guillermo Galván. El director (antiguo guionista) cambió el final sin avisar. No fuimos invitados ni a la rueda de prensa ni al estreno. Y nos dijimos: si el trato es éste, ¿qué pintamos en este negocio? Y hasta ahora. La verdad es que no lo echo de menos. Estoy muy a gusto haciendo series.

*El Ministerio del Tiempo* (Pablo Olivares y Javier Olivares, TVE: 2015-) (© Tamara Arranz)

**Volviendo a *El Ministerio del Tiempo*, esta serie confirma su querencia por el género histórico, que además está demostrado que funciona muy bien a nivel de espectadores. ¿Somos un país que prefiere aprender la historia en la televisión antes que en los libros? ¿Cree que la ficción debe tener un papel «divulgador» de la historia, o simplemente debería entretener sin entrar en consideraciones más complejas?**

La televisión es la televisión y los libros, los libros. En España la gente lee novela histórica, que tiene autores de la talla de Posteguillo, que no tiene que envidiar nada a nadie de fuera. La ficción debe entretener y, luego, no conformarse con solo entretener. Sobre todo, hay que respetar al espectador. Si te crees más de lo que eres, si piensas que el espectador es menos que tú, además de ser un imbécil, estás emprendiendo un viaje hacia la nada más absoluta. Otra cosa es que no creas, como yo, que tu trabajo le puede gustar a todo el mundo. De hecho, sospecho de las cosas que buscan gustar a todo el mundo. Si tienes un público, no puedes tener otro. Hay que elegir. Y eso depende de lo que cuentes y, sobre todo, de cómo lo cuentes. Yo a mi público procuro no ocultarle ni la risa, cuando toca, ni el dolor emocional cuando corresponde. No me gusta la evasión de la realidad como deporte. No me gusta lo tibio. Ni las series de terror que no dan miedo. Ni las series de amor en las que todo el mundo se quiere desde antes de conocerse. Odio a los malos que son muy malos y a los buenos que son muy buenos. La vida es una inmensa gama de grises. Y tú tienes que exponer las razones de todos y que el público elija quien es su bueno y quién es su malo... Si puede. Eso es más importante para la verdadera divulgación. La de promover el pensamiento, defender la inteligencia y no simplificar algo tan complejo y a la vez tan apasionante como es la vida. Y la ficción se mira en el espejo de la vida.

**Además de su labor como guionista, se le ha visto con frecuencia en otros espacios (radio, TV) dedicados de alguna manera a la historia. ¿Se siente cómodo en este papel de «divulgador» de la historia?**
Me siento mejor escribiendo. Debe ser la edad, pero cada vez necesito más la soledad a la hora de crear. De hecho, el esfuerzo que realizo en redes sociales me agota, pero no queda otra. Si no tienes voz en este negocio, no es que estés mudo: es que estás muerto. Eso sí, recuerdo con cariño mi experiencia en *A vivir que son dos días* con Javier del Pino y Lourdes Lancho, que fue a quien se le ocurrió llamarme. Me propuso estar un verano y acabé estando un año. Justo el año en el que el programa se llevó el Ondas. Ese año sentí que gané dos Ondas: el de *El Ministerio del Tiempo* y el de *A vivir que son dos días*. Allí me sentí muy cómodo porque amo la radio, me encantaría algún día hacer un programa. Y porque estaba rodeado de gente que, además de ser unos profesionales de lujo, son eso: muy buena gente.

**De todas formas, no puede considerarse a *El Ministerio del Tiempo* como una serie histórica en sentido estricto, ya que está más cerca del género de aventuras con un trasfondo distópico. Del mismo modo, igual que en *Isabel* había un protagonismo claro del personaje interpretado por Michelle Jenner, en *El Ministerio del Tiempo* se aprecia una mayor coralidad y una gran potencia de los secundarios. ¿Es este uno de los secretos del éxito de la serie?**
*El Ministerio del Tiempo* es una serie de aventuras de género fantástico que se basa en la Historia. No es una serie rigurosamente histórica, como lo era *Isabel*, donde los personajes tenían líneas de diálogo extraídas de crónicas y cartas autógrafas… Pero tanto una como otra debían entretener y enganchar. Eso sí, los conceptos de los que parte cada capítulo de *El Ministerio del Tiempo* son históricamente documentados. Mal historiador sería si no lo hiciera. Pero fabulamos mucho más que en *Isabel,* evidentemente.

**La historia de España es tan extensa y variopinta que sin duda daría para varias temporadas de *El Ministerio del Tiempo*, pero en alguna ocasión ya ha manifestado que no se ve alargando la serie mucho más. ¿Cree que hay una fecha de caducidad «natural» para las series de televisión?**
Sí. No se puede estirar el chicle. Toda historia tiene su final. Y cuanto más en alto sea, mejor… Hay que saber terminar las cosas. O parar y luego volver. Esta serie es muy compleja de crear, de escribir y de producir. No se puede seguir al ritmo que hemos llevado hasta ahora y menos en capítulos de setenta minutos. Cuando acabe esta temporada, habremos hecho en tres años treinta y cuatro películas de setenta minutos (más que capítulos) en cincuenta épocas distintas. Con eso, una serie de la BBC tiene ocho temporadas con sus intervalos de descanso. Un amigo me decía en Facebook que pedirnos seguir era como pedir a un grupo de rock que no pare de hacer gira y, a la vez, componga discos nuevos. Es una definición perfecta.

A mí me encantan las series de la BBC o aquellas que duran seis u ocho capítulos. No cansas ni repites la historia del personaje. Porque éstos también tienen su ciclo. Porque o evolucionan o mejor cambiarlos.

**¿Ve legítimo alargar la trama de una serie por el simple hecho de que el público responde en los índices de audiencia?**
Legítimo es: esto es una industria. Pero esperar que se mantenga siempre a un alto nivel de calidad es una ingenuidad. Luego, también, depende del formato: fíjate en *Coronation Street* (Tony Warren, ITV: 1960-). Eso sí, mis series no son de alargar infinitamente. Eso, seguro. Ni se le puede pedir a un actor o a una actriz que haga siempre un solo papel, ni a un escritor que escriba siempre la misma serie.

**Además, hay que contar con todo el fenómeno fan que se ha generado en torno a la serie, algo bastante habitual en ficciones anglosajonas, pero**

**inusual en nuestro país. ¿Esperaba esta respuesta tan fiel por parte del público?**
Nunca. Creo que en este sentido también hemos sido pioneros. Bueno, lo han sido ellos, los *ministéricos*. Yo solo les he acompañado en lo que he podido. El mérito es suyo y de Pablo Lara Toledo, nuestro productor transmedia y uno de los tipos con más talento y, a la vez, capacidad de trabajo que he conocido.

**Una vez finalice el ciclo de *El Ministerio del Tiempo*, con un listón tan alto, ¿cómo se plantea el futuro?**
Leyendo, viajando... Tengo que volver a reconstruirme, a rediseñarme. Tengo proyectos en los que creo firmemente, como creí en *Infidels*, en *Isabel* y en *El Ministerio del Tiempo*. Y un proyecto que me viene de fuera que me parece maravilloso tanto por el tema como, sobre todo, por la gente que me ha llamado. Creo que, tal como están las cosas, hay que intentar salir, trabajar fuera. Tampoco descarto volver a centrarme en escribir mi tercera novela o hacer teatro. Es mi origen, donde lo aprendí todo... Y tengo ganas de volver a él. Pero de momento, descansaré y que la vida decida. Eso sí, siempre tendré la certeza de que *El Ministerio del Tiempo* es algo que me va a marcar siempre. Tanto como no poder tener más a Pablo a mi lado. Escribiendo y mirándonos de reojo cuando alguien nos hacía un comentario absurdo. Y luego, riéndonos como locos, por supuesto. O hablando del Atleti, que era nuestro entretenimiento más habitual. A lo largo de nuestras vidas, hemos trabajado mucho cada uno por su cuenta. Pero me da la sensación de que cuando acabe la serie me estaré despidiendo de él otra vez, de alguna manera.

**¿Le gustaría seguir en este formato de superproducción con proyección internacional (y altas exigencias) o apostar por productos más sencillos en cuanto a producción y distribución?**
Me da igual mientras me dejen crear a mi manera y pueda contar mis emociones. Siempre he creído que las cosas pequeñitas pueden convertirse en grandes. Y que, otras veces, las que quieren nacer grandes nunca llegan a serlo. Así que, sea de un estilo o de otro, siempre me lo tomaré como algo pequeñito con vocación de convertirse en lo más grande. Y eso no es solo cuestión de producción. Es cuestión de alma. ■

## JAVIER OLIVARES. TIEMPO DE SERIES


### Resumen

Gracias al inesperado éxito de *El Ministerio del Tiempo* (Pablo Olivares y Javier Olivares, TVE: 2015-), Javier Olivares es considerado hoy uno de los creadores y guionistas de ficción televisiva más importantes de nuestro país. En esta entrevista se tratan, entre otras cuestiones, su modo de entender la profesión, el proceso de creación y el futuro inmediato de *El Ministerio del Tiempo*, se discute sobre la situación de la industria televisiva española y el propio Olivares hace un repaso crítico a los éxitos y fracasos de su carrera como guionista.



### Palabras clave

Guionista; *showrunner*; *El Ministerio del Tiempo*; Javier Olivares; series de televisión.



### Autor

Héctor Gómez (Valencia, 1982) es licenciado en Historia del Arte por la Universitat de València. Vinculado a diferentes proyectos relacionados con la gestión cultural, desde 2012 es miembro del Aula de Cinema de la Universitat de València en la que ha colaborado en la elaboración de numerosos ciclos y presentaciones. Ha trabajado asimismo para diferentes publicaciones online con críticas y artículos sobre el campo cinematográfico. En la actualidad colabora regularmente en la web de cine independiente Inédito Films y es coordinador técnico del Aula de Cinema de la Universitat de València.



### Referencia de este artículo

Gómez, Héctor (2017). Javier Olivares. Tiempo de series. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 24, 101-112.


## JAVIER OLIVARES. TIME OF SERIES


### Abstract

Thanks to the unexpected success of *The Department of Time* (El Ministerio del Tiempo, Pablo Olivares and Javier Olivares, TVE: 2015-), Javier Olivares is now considered one of the most important creators and screenwriters of TV fiction in Spain. In this interview, he talks about his view on the screenwriting profession, the creation process and the immediate future of *The Department of Time*. He also discusses the state of the Spanish TV industry and offers a critical review of his successes and failures in his career as a screenwriter.



### Keywords

Screenwriter; showrunner; *The Department of Time*; Javier Olivares; TV series



### Author

Héctor Gómez received a Bachelor's degree in Art History from Universitat of València. He is associated with various cultural management projects, and since 2012 has been a member of Universitat de València's Aula de Cinema, where he has contributed to the organisation of numerous film series and presentations. He has also worked for various online publications writing reviews and articles about cinema. He is currently a contributor to the independent cinema website Inédito Films and the technical coordinator of the Aula de Cinema at Universitat de València.



### Article reference

Gómez, Héctor (2017). Javier Olivares. Time of series. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 24, 101-112.

Edita / Published by

Licencia / License

**ISSN** 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com

(DES)ENCUENTROS

# MÁS ALLÁ DE LA «TELEVISIÓN DE CALIDAD»: EL MEDIO EN OTROS LUGARES DEL MUNDO

introducción
**DE QUÉ HABLAMOS CUANDO HABLAMOS DE SERIES DE TELEVISIÓN**

discusión

conclusión
**REPENSAR LA TELEVISIÓN A NIVEL MUNDIAL**

# introducción
# DE QUÉ HABLAMOS CUANDO HABLAMOS DE SERIES DE TELEVISIÓN

ELISA HERNÁNDEZ-PÉREZ

Tomando como punto de partida (consciente o inconscientemente) *Television's Second Golden Age* (1996), el clásico de la literatura sobre series de Robert J. Thomson, y su noción del renacimiento televisivo en los años ochenta y noventa a partir de lo que él denominaba «televisión de calidad», gran cantidad de académicos y escritores se han lanzado a reivindicar el valor artístico y cultural de las series televisivas. Desde los *Los Soprano* (The Sopranos, David Chase, HBO: 1999-2007), considerada habitualmente como el inicio de lo que ya son casi dos décadas de estas series «de calidad», el interés por la serialidad televisiva ha experimentado un *boom* en todos los sentidos. No solo se producen y emiten más series de las que nadie podría ver en toda una vida, sino que todas ellas se comentan, alaban y critican de manera continua, tanto en el bar de la esquina como en altos círculos académicos, pasando por innumerables blogs y una alta presencia en redes sociales.

Y, sin embargo, a la hora de pensar la producción televisiva sigue existiendo un cierto sesgo similar al que existe en la distribución y en la crítica cinematográfica. Cuando repasamos las series que más vemos y de las que más hablamos, parece existir una cierta predisposición a comentar las grandes series realizadas por la industria norteamericana y a tratar sobre todo su contenido, sus tramas y subtramas y sus personajes (un sesgo no tan obvio en la literatura académica, todo sea dicho, pero omnipresente en la conversación colectiva sobre series de televisión). De hecho, más que comprender las implicaciones que la industria, producción y recepción televisiva tiene en nosotros, parecería que se tiende sobre todo a la alabanza y celebración de todo aquello que nos llega desde Estados Unidos. Los ejemplos de lo contrario son escasos. Pensemos en el mini-fenómeno que han supuesto algunas series nórdicas como *The Killing* (Forbrydelsen, Søren Sveistrup, DR1: 2007-2012) o más recientemente en nuestro país el sorprendente éxito de *El Ministerio del Tiempo* (Pablo y Javier Olivares, TVE: 2015-), que, como suele ser habitual, han sido reabsorbidas por la mastodóntica máquina de generar dólares que es la televisión estadounidense (en este caso, la primera a partir de un *remake*, mientras que los productores de la segunda han acusado de plagio a una productora norteamericana).

Desde esa globalización que ha resultado ser más económica y financiera que cultural (y beneficiosa para unos pocos), en la que las identidades y las naciones parecen diluirse y fortalecerse al mismo tiempo en un proceso de retroactividad paradójico, hemos querido ofrecer una plataforma para la puesta en común de las diferencias y si-

militudes que existen en varios contextos de producción y recepción de series de televisión. Como acompañamiento al conjunto de artículos de este número de *L'Atalante*, que se centran en los modos en que el mundo académico analiza e investiga la serialidad televisiva como formato y concepto, en esta sección de *(Des)encuentros* pretendemos extender dicha reflexión a diferentes entornos de producción, realización y recepción. Expertos y académicos de España, Francia, Estados Unidos, Colombia y Nueva Zelanda nos abren así la puerta a una nueva manera de entender las relaciones y flujos de información y poder de la industria audiovisual contemporánea a nivel global, ofreciéndonos una miríada de puntos de vista sobre otros mercados televisivos y permitiéndonos así repensar nuestra propia relación con el medio. ■

## REFERENCIAS

Thomson, R. J. (1996). *Television's Second Golden Age*. Nueva York: Continuum.

# discusión

**1. En la producción seriada televisiva, al menos en España, es muy obvio el poder de los grandes grupos de comunicación (Atresmedia y Mediaset, por ejemplo), que sin embargo subcontratan en muchos casos la realización de las series a empresas mucho menores e inestables. ¿Hay en vuestros países una estructura industrial de producción y realización televisiva fuerte y estable o es igualmente dependiente de conglomerados mediáticos? ¿Existe financiación y apoyo público o estatal?**

**Concepción Cascajosa Virino**

El modelo basado en la contratación de series a productoras independientes está generalizado en todo el mundo, no solo en España. Aquí empezó a utilizarse mucho antes de la llegada de las cadenas privadas, porque una gran parte de las series que se hacían estaban vinculadas a profesionales del cine con sus propias productoras. Con la aparición de las privadas, floreció de una manera extraordinaria y ayudó a crear un tejido industrial que, precisamente, lo que daba era estabilidad a una parte de los profesionales. El problema en España no ha sido el modelo de producción independiente. Este se mantiene vigente y de hecho florece internacionalmente gracias a los foros de co-producción que se han convertido ya en habituales en Europa. La dificultad ha sido una excesiva dependencia de las productoras de las cadenas, que durante un periodo llevó a una hipertrofia de la producción de series, realizadas pensando únicamente en un mercado interior. Cuando llegó la crisis económica, se precarizaron de una forma evidente las condiciones de trabajo. Eso está empezando a cambiar gracias a compañías, como Bambú Producciones, que han tenido muy claro que debían apostar porque sus series circularan internacionalmente. Pero también aquí hay que valorar que la televisión pública en muchos momentos no ha cumplido con su labor de dinamizar el mercado y apoyar a empresas y creadores jóvenes. Muchas de las decisiones de contratación y compra de las televisiones públicas en España han estado determinadas por factores políticos.

**Marjolaine Boutet**

En Francia, el mercado de la producción televisiva es muy diverso y complejo. Desde 1986, cuando la televisión dejó de ser un medio totalmente estatal, los canales de televisión tienen que comprar sus propios programas originales (incluidas las series) a productores independientes. Algunos de esos productores pertenecen a grandes conglomerados como Legardère Studios o Europa Corp., pero otros son compañías más pequeñas como Tetra Media Studios o Zadig Productions. Estos productores independientes son apoyados por el gobierno a través del CNC (Centro Nacional Cinematográfico) que financia producciones televisivas además de películas.

Aun así, el pequeño número de canales de televisión que financian series originales tiene mucho poder sobre los productores independientes. TF1 y M6 son cadenas privadas. Canal Plus, SFR y OCS son televisión por cable *premium*. Todos estos canales privados forman parte de conglomerados más grandes (respectivamente: Bouygues, Bertlesmann, Vivendi, Altice y Orange). France Télévisions (France 2, France 3 y France 4) y Arte son canales públicos. Cada uno de estos canales tiene unos requisitos específicos en cuanto a series de televisión a partir de los cuales los productores desarrollan sus nuevas series.

**Amanda Lotz**

La industria televisiva estadounidense está altamente conglomerada y verticalmente integrada. Un estudio en 2014 estimó que nueve compañías producen el 90% de los contenidos. Estas mismas

compañías son las dueñas de las cadenas y de los canales que distribuyen los programas, además de otros medios como estudios cinematográficos, parques temáticos, equipos de deporte profesionales, revistas, discográficas y editoriales de libros. En el caso de un conglomerado (Comcast-NBCU), es también dueño del servicio de distribución por cable e Internet que llega a 22 millones de hogares —sobre un 20% del mercado estadunidense.

No hay un apoyo público reconocido por parte del gobierno a la industria comercial. Sin embargo, algunas ciudades y estados han creado incentivos para intentar aumentar los gastos de producción en sus regiones. La industria también opta por solicitar políticas a su favor. Existe un pequeño servicio público del sector de la televisión y la radio (aunque la nueva administración haya propuesto eliminar su financiación). La financiación gubernamental supone una pequeña cantidad de esos presupuestos (1,35$ por persona al año). La mayoría es financiada a través de donaciones de oyentes o espectadores y a través de corporaciones o el patrocinio de fundaciones lo que, cada vez más, emborrona los límites de la financiación comercial.

**Enrique Uribe-Jongbloed y Jerónimo Rivera-Betancur**

En Colombia, la industria depende, en su mayor parte, de los dos canales privados (RCN y Caracol TV) de distribución abierta, que tienen su propia producción de series, pero, además, comisionan a compañías productoras independientes más pequeñas la realización de algunos seriados. Tenemos así estos dos niveles, el de la productora-canal, y el de la productora por comisión.

En la televisión pública abierta solo encontramos ficción televisiva ocasionalmente a través de los canales regionales, que comisionan a pequeñas productoras locales para su realización. La financiación de estas últimas es pública/estatal, ya que los canales regionales reciben sus recursos de la ANTV (Autoridad Nacional de Televisión) y recaudan muy poco por concepto de pauta publicitaria.

Hay un gran desnivel entre la televisión pública y la privada. Con la creación de los dos canales privados en 1998, el Estado colombiano dejó de subsidiar directamente la televisión pública nacional y pasó a apoyar solo algunos productos específicos de algunos canales. La inversión publicitaria en los canales regionales y locales es poca y algunos de los canales públicos no pueden acceder a financiación de la empresa privada, sino solamente a dinero público de su circunscripción administrativa (departamento o municipio), lo que trae consigo que algunos gobernantes usen estos canales para sus propios intereses.

**Geoff Lealand**

Nueva Zelanda tiene poca población (4,6 millones) y mucha televisión. Actualmente, hay más de 150 canales, más de 40 canales en abierto y más de 110 de pago (estos últimos mantenidos por la dominante Sky Network Television en más de la mitad de los hogares de Nueva Zelanda), junto con las nuevas plataformas televisivas de *streaming* o VOD (*Video On Demand*) como Lightbox y Netflix. Con su inicio en 1960, la televisión en Nueva Zelanda siguió el ejemplo de la BBC, aunque como necesitaba encontrar un modo de financiarse, resultó en un modelo de emisión mixto. La publicidad se introdujo el primer año, junto con las cuotas por radiodifusión (abolidas en 1999).

En 2017, sin embargo, cualquier conexión con los modelos de servicio público de la televisión son escasos y muy débiles. Los dos canales estatales de Television New Zealand (TVNZ 1 and TVNZ 2) continúan dominando la oferta de canales públicos, entre un 60 a un 65 por ciento de *share* de la audiencia de los canales públicos, pero se ha producido un descenso de calidad en su búsqueda de ratings y debido a la necesidad de generar beneficios para el gobierno. Las emisoras privadas han aparecido y desaparecido (incluyendo la cadena norteamericana NBC, Newscorp y CanWest

Global Communications), a través de oleadas de quiebras, adquisiciones y la absorción por parte de compañías extranjeras. Se ha señalado a menudo que Nueva Zelanda tiene el mercado televisivo menos regulado del mundo y que además depende de programación importada. La única agencia reguladora independiente es la poco efectiva BSA (Broadcasting Standard Authority), pues la publicidad es regulada por la propia industria publicitaria y no existen restricciones a la propiedad extranjera de los medios de comunicación.

Esto ha supuesto un lío —lío, pero interesante— en el que se ha introducido a nuevos participantes en el panorama actual de los medios, como New Zealand On Air (NZOA, establecida en 1989), una entidad creada por el Estado y encargada de la financiación a través de convocatorias de contenido local (programas infantiles, documentales, programas de interés especial, vídeos musicales...) que no suele ser considerada económicamente viable por otros organismos de emisión. A pesar de que esta financiación depende de que las empresas de comunicación ofrezcan un hueco en su programación, los fondos de NZOA han promovido la creación de una industria de producción independiente.

En respuesta al activismo motivado por el Tratado de Waitangi (1840), el cual estableció una relación basada en el compartir y en la igualdad entre los maoríes (tangata whenua o los aborígenes neozelandeses) y la corona británica (representando a la Nueva Zelanda europea o los intereses de *pakeha*) el servicio de televisión maorí financiado por el Estado se estableció en 2004 y ofrecía dos canales que tenían como objetivo ofrecer una plataforma para los intereses de los maoríes y preservar y extender el uso del *te reo Maori* (la lengua).

## 2. De la misma manera que la producción seriada en televisión por cable propició que se alterara el formato narrativo tradicional de los episodios (al desaparecer los cortes de publicidad), ¿han afectado las nuevas plataformas y modos de visionado a la estructura en las series recientes?

**Concepción Cascajosa Virino**

La televisión por cable en Estados Unidos no hizo desaparecer los cortes de publicidad. Solo las series que se producen para el cable *premium* (HBO, Showtime y Starz) no cuentan con publicidad, son una minoría y en muchos casos siguen manteniendo estructuras por actos más o menos tradicionales. De momento parece prematuro avanzar el efecto de las nuevas plataformas, porque llevan muy poco tiempo produciendo y el caso de Netflix demuestra que buscan explorar géneros y propuestas que a veces son muy convencionales. Es decir, nos puede gustar pensar que Netflix ofrece series como *House of Cards* (Beau Willimon, 2013-) y *Orange is the New Black* (Jenji Kohan, 2013-), pero su serie más exitosa es *Madres forzosas* (Fuller House, Jeff Franklin, 2016-). Con esto de referencia, lo que sí parece evidente es que estas plataformas plantean un consumo diferente, ya que no dependen del consumo semanal, y eso libera a los creadores de tener que ofrecer una recompensa al espectador cada semana como en una serie de televisión tradicional. Se aprecia por ello en algunas series un desarrollo narrativo más moroso. Pero obviamente no es lo mismo el drama que la comedia, y en las segundas veo escasa diferencia.

**Marjolaine Boutet**

En Francia, las nuevas formas de ver televisión no han afectado a la estructura narrativa de las series. Es más bien la complejidad de las series llegadas de EEUU y el querer vender series francesas a los mercados extranjeros los que han dado paso al formato de 52 minutos y a los episodios con finales abiertos. Aun así, el año pasado, Canal Plus, France Télévisions y el operador de Internet *Free* lanzaron plataformas VOD (vídeo bajo demanda)

en las que se emiten series originales, con episodios más cortos hechos para ser vistos en teléfonos móviles.

**Amanda Lotz**

En primer lugar, haría una distinción entre los canales financiados por los anunciantes y los financiados por los suscriptores. Solo las series creadas para los canales financiados por los suscriptores (HBO, Showtime) no tienen cortes publicitarios. Además, muchas de estas series son producidas con la previsión de que serán vendidas más tarde a canales financiados por los anunciantes, así que mientras la estructura narrativa de las emisiones convencionales pueda parecer menos evidente o más restrictiva, esta estructura no desaparece completamente.

La transformación introducida por las series originales va mucho más allá de la estructura narrativa y se extiende al tono, a los temas y a la caracterización. Esto deriva directamente de las diferentes medidas de éxito que son posibles debido a los distintos modelos de ingresos de los canales por cable (en comparación con los canales en abierto) y entre los canales por cable financiados por los anunciantes y los financiados por los suscriptores. Las series creadas para portales como Netflix y Amazon Video están aún menos vinculadas a las convenciones narrativas porque no tienen las ataduras a un horario (aunque incluso las series de HBO permiten una duración flexible de los episodios). Las series producidas para estos portales asumen que el espectador no esperará una semana entre episodios. Es demasiado pronto para hablar de los cambios que podría haber en la configuración narrativa. En muchos sentidos la «libertad» de la «limitación» a la hora de hacer un episodio de una duración específica y saber que la audiencia tendrá que esperar una semana entre episodios ha producido una gran cantidad de televisión indulgente. La libertad de pasar a editar un episodio a un episodio de duración ya prescrita ha llevado a un ritmo aburrido que seguramente con el tiempo se corrija. De la misma manera, la libertad que la audiencia tiene para ver uno, dos o todos los episodios que quiera desafía las estrategias de los creadores para la construcción narrativa. Una *película* de diez horas, como algunos se han referido a estas series, no tiene una estructura convencional y predefinida. Tampoco es probable que la misma estructura funcione para aquellos (los pocos) que se dan un atracón de diez episodios a la vez, en comparación con aquellos que ven un episodio o dos en una sesión. Esto me parece un enorme reto que los creativos y el público necesitan negociar.

**Enrique Uribe-Jongbloed y Jerónimo Rivera-Betancur**

En Colombia se ha visto un cambio fundamental en la pérdida de la diferencia entre la serie y la telenovela. En los años ochenta y noventa del siglo XX era común encontrar producciones de cada tipo, diferenciadas, entre otras características, por el número de capítulos semanales (uno para las series, cinco para las telenovelas) y el total de capítulos al año (un máximo de 46 al año para las series, unos 250 para las telenovelas). Recientemente, las telenovelas se han hecho más cortas, hasta de apenas sesenta capítulos, y las series dejaron de ser semanales. En esencia, se formó un híbrido serie-telenovela. Esta reducción de la telenovela se debe, en gran parte, a la amplitud de oferta televisiva, y a una necesidad de renovación, producto de las múltiples opciones de visionado actuales.

Sin embargo, la particularidad de este formato de ficción colombiano frente a los internacionales va más allá de la duración de los capítulos y de las temporadas. Una narrativa tendente al melodrama, pero con dosis de humor y situaciones cotidianas, permea tanto a series como a telenovelas que, como se ha dicho, tienen en la televisión colombiana una frontera difícil de descifrar.

Recientemente, se ha incursionado en formatos que apuestan por una expansión mediática gracias a plataformas *online* (en la web de los canales, sitios propios de las series o ventas a sitios como Netflix) y redes sociales; así como a expansiones narrativas (aunque más tímidamente) buscando interacción con los espectadores.

Es interesante, de todas formas, que se haya «explotado» el éxito de series originales colombianas en la realización de secuelas, precuelas, *spin offs* y adaptaciones, entre otras. Un caso emblemático es el de *Yo soy Betty la fea* (Fernando Gaitán, RCN: 1999-2001), que generó compra de formato, múltiples adaptaciones internacionales (incluyendo la exitosa *Ugly Betty* [Fernando Gaitán, ABC: 2006-2010]), secuelas (*Ecomoda* [Fernando Gaitán, Univisión: 2001-2002]) y hasta una versión animada internacional (*Betty toons* [Fernando Gaitán, RCN: 2002-2003]).

**Geoff Lealand**

La televisión en Nueva Zelanda se volvió digital en 2013. Continúa distribuyéndose a lo largo del país (North Island y South Island y la pequeña Stewart Island), que tiene un tamaño geográfico similar al de Reino Unido. La televisión terrestre y por satélite son las únicas opciones, ya que el número de población que hay es insuficiente para justificar la televisión por cable.

Desde la transición a la televisión digital ha habido una proliferación de nuevos servicios de *streaming* y VOD. Esto incluye empresas neozelandesas como Lightbox (propiedad de la compañía Spark), Neon (propiedad de la compañía televisiva de pago Sky), el servicio estadunidense-australiano Quickflix, Netfilx (EEUU) y Amazon Prime (EEUU). Además de esto, el servicio de Freeview proporciona acceso a todos los canales gratuitos y dos de estos (Three Now y TVNZ On Demand) garantizan el acceso a contenido online.

En una era de creciente convergencia, un conjunto entidades anteriormente dispares buscan cada vez más las fusiones y absorciones. Por ejemplo, el proveedor televisivo de pago más importante, Sky, trató recientemente de fusionarse con la compañía telefónica Vodafone, pero la comisión de comercio no le dio el visto bueno. Estos procesos responden a significantes cambios en la audiencia televisiva. Un estudio realizado en 2016 (*Where Are The Audiences in 2016?* desarrollado por New Zealand On Air), afirmaba que mientras la audiencias locales todavía pasan más de 205 horas frente al televisor, se estaba creando una brecha generacional, con menos personas de los 15 a los 39 que ven televisión (63%), frente a aquellos grupos de edad mayores (45 años o más) que presentaban un porcentaje mayor (81%).

Esto no resulta extraordinario, pues se han obtenido resultados similares en otros lugares. De hecho, son eco de patrones establecidos desde hace mucho tiempo (la adolescencia, por ejemplo, ha sido tradicionalmente una etapa en la que se ve poca televisión). Lo que es diferente es el cambio de las prácticas de visualización de televisión lineal al reciente fenómeno de los grabadores de vídeo personales (PVR) que vienen junto los servicios de televisión de pago, el *zapping*, la visualización fragmentada, web-series, ver televisión fuera de casa (en dispositivos móviles, por ejemplo), y los "atracones" de televisión.

Sin embargo, debemos ser cautelosos al hablar de esto como una revolución del visionado televisivo. Parece ser, más bien, un período de transición en lugar de una ruptura completa del pasado. Por ejemplo, los estudiantes de mi curso de Televisión Contemporánea a menudo me dicen que no ven la televisión. Además de decirles que necesitan ver todo tipo de programas televisivos para el curso, les recuerdo que sí que ven televisión cuando consumen material publicado en páginas web como YouTube o Vimeo, además de otras webs dedicadas a la televisión.

**3. Se habla mucho de cómo las nuevas series hacen que el público sea más activo y/o exigente, tanto en relación al contenido de las series como a su recepción, ¿estamos asistiendo realmente a un cambio de paradigma de la condición de espectador?**

**Concepción Cascajosa Virino**

En general, la idea de que el espectador televisivo es vago, pasivo o poco exigente me parece una falacia clasista, y sobre ella se basan muchas de las consideraciones negativas de la televisión. Creo que la defensa de la televisión debe pasar por la reivindicación de lo que es verdaderamente, no querer convertirla en otra cosa. El espectador elige lo que quiere ver, y a veces busca cosas diferentes según sus intereses, estado de ánimo y, obviamente, disponibilidad. Ahora precisamente lo que hay es disponibilidad, por el elevado número de series que se producen y los diversos mecanismos para verlas. Y se hacen series de todos los tipos. La clave del momento actual es precisamente su diversidad. Creo que hay un tipo de series que aspira a ser más compleja porque ha encontrado un espacio de oportunidad para florecer, y porque se encuentra con un espectador que también tiene una mayor capacidad cognitiva porque el mundo contemporáneo nos somete a una cantidad de estímulos que la potencia. En su momento, *Canción triste de Hill Street* (Hill Street Blues, Steven Bochco y Michael Kozoll, NBC: 1981-1987) era una serie muy difícil de seguir hasta por un espectador sofisticado, aunque hoy nos pueda parecer aburrida. Tampoco podemos olvidar que muchas series asumen condiciones impensables de consumo, como el visionado repetido, los debates en foros y la búsqueda de análisis de cada capítulo (los *recap*). Es decir, todo ha cambiado.

**Marjolaine Boutet**

Todos los análisis de audiencias parecen indicar que el espectador francés está envejeciendo y los datos de audiencia muestran que no es necesariamente un entusiasta de la originalidad en cuanto a las series francesas del *prime-time*, aunque tiende a elogiar estas características más fácilmente si se trata de series extranjeras.

**Amanda Lotz**

No, el cambio no es paradigmático, sino que es posible que las series permitan una mayor variedad en la experiencia de los espectadores. La audiencia es la que finalmente elige su nivel de compromiso, como siempre. Por ejemplo, incluso hace más de una década, una serie como *Perdidos* (Lost, J.J. Abrams y Damon Lindelof, ABC: 2004-2010) permitió que algunos miembros de la audiencia participaran activamente en los misterios de la serie fuera de la narrativa televisiva. Pero muchos otros simplemente veían la serie. Del mismo modo, algunas series pueden promover una gran cantidad de tuits en directo, pero participar en esta conversación depende de la audiencia. Se podría decir que hay mayor variedad en la gama de actividades que se pueden incluir en lo que es ser un espectador.

**Enrique Uribe-Jongbloed y Jerónimo Rivera-Betancur**

En el caso colombiano solo se puede decir que es limitada la incidencia del público, y aunque sí tienen una influencia mayor que antes, aún es liminal. Los canales de televisión modifican horarios a su acomodo, con desinterés por el público si este no responde a sus expectativas de *rating*. Esto pone en evidencia que todavía se siguen manteniendo el *rating* y el *share* como los medidores del público. Es importante señalar entonces que, «aunque la penetración del cable (de forma legal e ilegal) es tan alta en el país, la inmensa mayoría de los colombianos sigue prefiriendo la televisión programada por los dos canales privados colombianos» (Rivera, 2014).

Algunos productos televisivos incursionan con narrativas interactivas y tienden a buscar una mayor participación del público, pero los intentos aún son tímidos y suceden más frecuentemente en formatos como el documental o el magazín que en la ficción televisiva.

**Geoff Lealand**

Los nuevos modos de ofrecer contenido televisivo promueven, inevitablemente, diferentes tipos de relación del espectador con tal contenido, incluyendo las series de televisión. El suministro de contenidos a través de dispositivos móviles puede, por ejemplo, fomentar la visión fragmentada o distraída y la pérdida de calidad de imagen y sonido. Con los enormes costes de producción de series como *Juego de tronos* (Game of Thrones, David Benioff y DB Weiss, HBO: 2011-) o *Fargo* (Noah Hawley, FX: 2014-), por ejemplo, es poco probable que se les haga justicia cuando se accede a ellas en las pequeñas pantallas de teléfonos móviles o tabletas; al contrario que con la reproducción de calidad cinematográfica que ofrece un televisor de pantalla plana.

Hay otras consecuencias, como ya expuso Milly Buonanno en *The Age of Television: Experiences and Theories* (2008). Estas incluyen el cambio de la emisión televisiva a la difusión restringida, la redistribución de una gran audiencia a través de la segmentación y de un interés específico, la migración del talento creativo de la televisión y del cine convencionales a la televisión de pago y las nuevas libertades narrativas; el aumento de formas de ver la televisión, las coaliciones entre la televisión e Internet y una obvia libertad de elección sin precedentes para los espectadores.

En los años posteriores al libro de Buonanno tales cambios se han acelerado. Me parece que debemos hablar de audiencias televisivas en plural, ya que la antigua audiencia de masas se ha fragmentado y remodelado en cuatro bloques principales: el público infantil —que sigue utilizando la televisión como entretenimiento principal pero que cada vez busca más programación con componentes interactivos y conexiones a dispositivos electrónicos—, una audiencia adulta —que ha crecido en décadas anteriores de estabilidad y certeza y que continúa a favor de la familiaridad de la televisión programada (lineal)—, un público más joven —adolescentes y adultos jóvenes que ven la televisión de una manera muy fragmentada y con otros propósitos, accediendo a contenidos principalmente en línea (legal o ilegalmente) a través de servicios de *streaming* o VOD o sitios como YouTube—, y finalmente, una audiencia educada, que no necesariamente se diferencia por edades, que favorece series dramáticas largas o cortas que se encuentran en gran medida en los canales de televisión de pago de los sistemas de cable, o en nuevos servicios como Netflix. Este parece ser el caso con respecto a la televisión en Nueva Zelanda.

## 4. ¿Cuáles son las series más exitosas (para la crítica y/o el público) en vuestros países? ¿Se trata de producciones propias o por el contrario son series internacionales? ¿Afecta esto al reconocimiento identitario e imaginario colectivo del país?

**Concepción Cascajosa Virino**

La televisión es un medio muy vinculado a lo identitario, y eso hace que en general, a partir de un determinado nivel de desarrollo televisivo, se produzcan series de ficción. En España, como en todos los países europeos, se vio mucha ficción norteamericana porque era barata y servía para cubrir huecos de programación, pero con la llegada de la televisión privada la ficción nacional vivió un fuerte impulso, hasta el punto de que a final de los años noventa era posible ver una serie española cinco noches a la semana, en muchos días compitiendo con otras series. Aquí muy pocas series norteamericanas han sido verdaderamente exitosas; recientemente la franquicia *CSI*, *House* (David Shore, FOX: 2004-2012) y en menor medida *Perdidos*. Su lugar natural está en los canales temáticos. A nivel de crítica, quizás *Los Soprano* (The Sopranos, David Chase, HBO: 1999-2007), *Mad Men* (Matthew Weiner, AMC: 2007-2015) y *Breaking Bad* (Vince Gilligan, AMC: 2008-2003) lograron una audiencia pequeña

pero sofisticada, y eso hizo que se hablara mucho de ellas. Pero ninguna puede competir con las series españolas más potentes —en los últimos años títulos como *Isabel* (Javier Olivares, TVE: 2012-2014), *El Príncipe* (César Benítez y Aitor Gabilondo, Telecinco: 2014-2016) o *Velvet* (Ramón Campos y Gema R. Neira, Antena 3: 2014-2016)—, aunque aquí el aparato crítico ha hecho muy poco a nivel de reconocimiento y reivindicación. Creo que la crítica se olvida a veces de las cuestiones de representación que hacen que algunas de estas series sean bastante interesantes, por no hablar de otras tendencias *snob* (todo lo que viene de fuera siempre parece mejor). Creer que una serie de Estados Unidos habla de nuestra realidad es una mera fantasía. La única excepción relevante ha sido *El Ministerio del Tiempo* , que sí logró unas audiencias aceptables para su cadena y un apoyo crítico muy destacado.

**Marjolaine Boutet**

Por lo que respecta a los datos de audiencia, TF1 ha dominado el mercado durante décadas. En 2016, emitió las tres series más vistas, todas ellas francesas: *Le Secret d'Elise* (David Schulner, 2016), con 8,2 millones de espectadores; *Sections de Recherches* (Steven Bawol y Dominique Lancelot, 2006-), entre 7 y 8 millones de espectadores y *Profilage* (Fanny Robert y Sophie Lebarbier, 2009-), entre 6,8 y 7,3 millones. Aun así las mejores críticas las reciben las series escandinavas y belgas (ambas muy de moda en Francia ahora mismo) y por supuesto, las *series de calidad* estadounidenses aclamadas internacionalmente. En cuanto a las series francesas, las producidas por Canal Plus (*Le Bureau des Légendes* [Éric Rochant, 2015-], *Baron Noir* [Eric Benzekri, 2016-], *Engrenages* [Alexandra Clert y Guy-Patrick Sainderichin, 2005-]) son consideradas las mejores. El año pasado, *Dix Pour Cent* (Fanny Herrero, France 2: 2015-) también fue aclamada. Las series producidas por Arte también son consideras innovadoras y de autor.

**Amanda Lotz**

Hay una diferencia importante entre el éxito de crítica y la popularidad. Algunas producciones estadunidenses son vistas por una gran audiencia nacional. Las más vistas son partidos deportivos —finales de fútbol americano, béisbol y baloncesto. Las series más vistas en 2016 incluyen *The Big Bang Theory* (Chuck Lorre y Bill Prady, CBS: 2007-), *Navy: Investigación Criminal* (NCIS, Donald P. Bellisario y Don McGill, CBS: 2003-), *The Walking Dead* (Frank Darabont, AMC: 2010-), y *Bull* (Phil McGraw y Paul Attanasio, CBS: 2016-). Pero con la excepción de *The Walking Dead*, la crítica se centra en series como *Juego de Tronos*, *The Americans* (Joe Weisberg, FX: 2013-), *This is Us* (Dan Fogelman, NBC: 2016-), y *Girls* (Lena Dunham, HBO: 2012-) y raramente comentan las más populares. Las series con las que los críticos conectan tienden a atraer una audiencia mucho más pequeña que las series más vistas. *Mad Men* es quizás el mejor ejemplo. Hasta 2010, las series producidas para la televisión por cable tenían audiencias más pequeñas que las 75 series más vistas en los canales en abierto en una semana y aun así, estas fueron las series que atrajeron mayor atención por parte de la crítica.

Casi todas las series más vistas son producciones estadounidenses. Es más fácil que nunca acceder a series provenientes de otros sitios, pero sigue sin ser habitual para la mayoría de los espectadores o de la «audiencia general». La industria estadounidense está pendiente de series exitosas producidas en otros países para rehacerlas en EEUU a niveles mucho mayores que antes.

Con la enorme población de EEUU y la actual cantidad de producciones originales, es indiscutible la idea de que, incluso cuando son americanos viendo producciones americanas, apenas se produce una sensación de identidad nacional o de imaginario colectivo. Estoy empezando un proyecto encaminado a ver si el mismo patrón de polarización de la audiencia que se ha identificado en su uso de las fuentes de información (y noticias) es

evidente también en el consumo de los programas de entretenimiento. Las pruebas preliminares sugieren un importante abismo.

**Enrique Uribe-Jongbloed y Jerónimo Rivera-Betancur**

Existen ambos casos. En la televisión abierta aún priman las telenovelas. Los dos ejes fundamentales sobre los cuales han girado en los últimos diez años son las narco-novelas (telenovelas sobre algún capo del narcotráfico colombiano —bien sea a modo de *biopic* o solo como referente) y los *biopics* de músicos populares (que mezclan la telenovela con el musical). En contraste, quizás, los recientes Premios India Catalina a la Industria Audiovisual colombiana en 2017 dieron por gran ganador a *La Niña* (Clara María Ochoa y Ana Piñeres, Caracol TV: 2016), una telenovela que plantea la historia de una menor de edad en su proceso de participación y luego salida de las filas de la guerrilla. Esto evidencia, en concurrencia con los casos anteriores, la relación con una historia reciente del país y sus personajes principales como protagonistas de la ficción televisiva nacional.

El tema con respecto a las producciones nacionales ha tenido mucho que ver con cómo se aborda la historia colombiana, y los personajes que se presentan como protagonistas, particularmente en las telenovelas que tienen de protagonistas a grandes criminales. Actualmente hay un gran debate sobre una serie que tiene de protagonista a un asesino a sueldo del reconocido narcotraficante Pablo Escobar. La crítica ha sido dura con la serie, pues parece una apología al personaje, y, al tratarse además de alguien que aún está vivo y ya fuera de la cárcel, pareciera tratar de justificarlo. Lo mismo ha ocurrido con otras de las narco-novelas en el pasado, en particular porque estas se han vendido al mercado latino en Estados Unidos y generan cuestionamientos sobre la imagen de país que estamos mostrando en el exterior (Rincón y Martínez, 2014: 178).

De las series extranjeras, hay un gran interés en *The Walking* y en *Juego de Tronos*, las cuales, al solo estar disponibles en canales *premium* del cable, son muchas veces consumidas a través de páginas piratas o descargas ilegales.

Ha habido casos de éxito, como *A Corazón Abierto* (Fernando Gaitán, RCN: 2010-2011) y *Sala de Urgencias* (Guillermo Restrepo, RCN: 2016), adaptadas de las series estadounidenses *Anatomía de Grey* (Grey's Anatomy, Shonda Rhimes, ABC: 2005-) y *Urgencias* (E.R., Michael Crichton, NBC: 1994-2009), respectivamente, así como la adaptación de telenovelas de otros países latinoamericanos (Chile y Argentina, particularmente). Sin embargo, la adaptación da cuenta de una buena re-localización del producto a las realidades e intereses del país, evitando así que se vea como una trasposición insulsa. Precisamente, es ese el caso de *Metástasis* (Andrés Baiz, Caracol TV: 2014), una adaptación de la serie estadounidense *Breaking Bad*, y que, por estar muy ceñida al guión y al estilo audiovisual del original, no obtuvo el interés popular que se esperaba.

En cine y televisión, los productos más exitosos son las comedias. El programa más antiguo de la televisión colombiana se llama *Sábados felices* (Caracol TV: 1972-), que ha estado al aire de manera ininterrumpida por más de cuarenta años. El gusto cómico del público colombiano ha estado marcado por la narrativa, personajes y actores de este programa, y su influencia se ha extendido a la mayoría de los programas televisivos de humor y a las películas colombianas más exitosas.

**Geoff Lealand**

El método convencional de medición de la «audiencia televisiva» (y su posterior contracción), en Nueva Zelanda y en otros sistemas avanzados de todo el mundo, es el sistema de *ratings* basado en los paneles de Peoplemeter; un sistema operado y de propiedad del grupo global Nielsen. La continua fragmentación de la audiencia televisiva ha minado aún más la veracidad de tal medición,

pero los *ratings* siguen siendo la principal moneda de cambio y razón de ser de la televisión en Nueva Zelanda y en otros lugares. Los diez programas más vistos en 2016 se retransmiten en TVNZ1 y presentan una mezcla de noticias y actualidad, formatos de telerrealidad sobre profesiones (*Rapid Response, Dog Squad, SCU: Serious Crash Unit*), *Fair Go*, un programa sobre problemas del consumidor que lleva mucho tiempo en antena, y la ya larga serie sobre granjas *Hyundai Country Calendar*. Siete de los diez programas más importantes se produjeron localmente, junto a un formato de televisión de telerrealidad y dos importaciones de la BBC.

Los series de televisión dramáticas producidas localmente pasan por un mal momento. Siempre han tenido que competir contra el flujo continuo de los grandes centros de producción (Estados Unidos, Reino Unido, Australia y, más recientemente, Escandinavia). La relación de costes entre los dramas importados y los dramas del propio país es muy favorable a los primeros. En término medio, una hora de drama estadounidense cuesta alrededor de 8.000-10.000 $NZ (5.000-7.000€), mientras que cuesta más de 500.000 $NZ (300.000€) hacer una hora equivalente de drama de televisión local.

New Zealand On Air otorga una alta prioridad a la financiación de series de televisión dramáticas, dentro de un presupuesto anual de alrededor de 80 millones $NZ (50 millones de euros) dirigidos a la producción televisiva. Por ejemplo, en relación a la muy popular y aclamada serie *Outrageous Fortune* (Rachel Lang and James Griffin, TV3: 2005-2010), New Zealand On Air suministró alrededor del 70% del coste por episodio (alrededor de 600.000 $NZ o 400.000€). Los canales siguen sin arriesgarse a invertir en un drama tan caro (favoreciendo los formatos de telerrealidad más baratos o los dramas importados).

Tras unos años, parece que este interés ha sido difícil de mantener debido a la modesta recepción de las series dramáticas más recientes y a las críticas de que las series locales se centran en temáticas y narrativas muy limitadas. En lo que respecta a la existencia de un diálogo continuo entre el drama televisivo producido localmente y el imaginario colectivo de la nación, los ejemplos más significativos de este tipo de compromiso se encuentran cada vez menos en las series dramáticas y más en los docudramas o exámenes forenses de casos criminales reales que fascinan a muchos neozelandeses.

Hay, sin embargo, un ejemplo significativo de una serie de drama producida comercialmente que se involucra de forma continua y cada vez más eficaz con el diálogo nacional: *Shortland Street* (Bettina Hollings, Caterina De Nave y Jason Daniel, TVNZ2: 1992-), la serie de drama médico de las noches de entre semana, que explora regularmente temas de nacionalidad (biculturalismo y multiculturalismo), género, familia y cambios generacionales. *Shortland Street* lleva en el aire desde 1992 y ha sido capaz, a través de procesos de reinvención, variación e innovación, de mantener la lealtad de la audiencia durante todos esos años, y ha sido pionera en cuestiones de casting y argumento, en relación a cuestiones de raza, cultura e identidad.

**5. En relación a los contenidos, géneros y estructura de las producciones seriales televisivas en vuestros países, ¿se reproducen las características de los ejemplos llegados desde EE.UU. o existen esquemas narrativos o modelos propios? ¿Hay ejemplos en los que se pueda detectar una hibridación de lo local y lo *importado*?**

**Concepción Cascajosa Virino**

Sin duda, la ficción televisiva de Estados Unidos se ha utilizado frecuentemente en España como referencia para nuevas series, aunque eso no significa que esto siempre sea positivo. Pero creo que hay que acabar con el mito de que las series de televisión se inventaron en Estados Unidos. La televisión llegó a la vez a muchos países y en todos ellos la ficción asumió características propias, en algunos casos con un desarrollo muy relevante, como en Reino Unido. En España se estaban haciendo series con tramas de continuidad como *Novela* (TVE: 1962-1979) desde los años sesenta. No toda la ficción son series para la máxima audiencia: aquí, el desarrollo de los seriales de tarde, influidos por las telenovelas latinoamericanas y la *soap-opera* británica, es muy próspero. Lo que sí tiene la industria de Estados Unidos es la capacidad de innovar, y con ello abrir caminos a los creadores de todo el mundo. En su momento, *Canción triste de Hill Street* fue la inspiración de Juan Madrid para desarrollar *Brigada Central* (Juan Madrid, TVE: 1989-1990), y parece evidente que las series políticas en todo el mundo no se habrían desarrollado sin la importancia de una serie, que en su momento fue una auténtica anomalía, como *El ala oeste de la Casa Blanca* (The West Wing, Aaron Sorkin, NBC: 1999-2006).

**Marjolaine Boutet**

Las estructuras narrativas de los dramas franceses se han vuelto muy parecidas a las de las series de televisión *mainstream* más populares en las últimas dos décadas. Hay algunas excepciones, por supuesto, como *Les Revenants* (Fabrice Gobert, Canal Plus: 2012-), pero su aspecto más llamativo y exitoso es la puesta en escena y la dirección, y no tanto el guion. Sin embargo, en el género de la comedia, tenemos *shortcoms* de 6-8 minutos de duración que constituyen un formato de televisión muy específico (*Kaamelott* [Alexandre Astier and Jean-Yves Robin, 2005-2009], *Un gars, une fille* [Isabelle Camus and Hélène Jacques, France 2: 1999-2003], *Scènes de ménage* [Alain Kappauf, M6: 2009-], etc.). Un ejemplo muy llamativo de hibridación es la única (y más longeva) telenovela en antena *Plus Belle la Vie* (Hubert Besson, France 3, 2004-): que mezcla elementos de la telenovela con el *thriller*, el misterio y a veces tramas de fantasía. Es una serie extremadamente popular (sobre los 5 millones de espectadores) con más de 3200 episodios de media hora hasta la fecha.

La influencia del cine es muy fuerte en la televisión francesa y tanto el director como los actores (si ya son famosos) suelen tener más poder que los guionistas.

**Amanda Lotz**

Es difícil de decir. Hay tanta producción doméstica que sí, muchas de las series reproducen los códigos de género y sus características y sí, hay algunas series que usan estructuras y modelos distintivos y originales. Como el rango de series es tan extenso y hay tan poco importado, es difícil valorar las hibridaciones. El cambio a temporadas con menos episodios puede ser una de las prácticas significantes más habituales en otros lugares pero que cada vez más es más común en los EEUU.

**Enrique Uribe-Jongbloed y Jerónimo Rivera-Betancur**

Como se ha comentado en los casos citados arriba, se ha podido ver una influencia en la estructura de la organización por capítulos de las series-telenovelas locales. El caso de *A Corazón Abierto* es

ilustrativo, al haber organizado su primera temporada en ciento veinte capítulos, y la segunda en noventa, muy diferente de los veintitrés capítulos por temporada de la versión original, *Anatomía de Grey*. Sin embargo, la reducción de ciento veinte a noventa capítulos es ilustrativa del recorte que está presenciando la telenovela, que disminuye su número de capítulos totales.

El incremento de la adaptación de productos de ficción de países cercanos también evidencia una forma de estandarización de la venta de formatos y de disminución de costos en la producción. Esto es un proceso que se ha hecho presente desde los últimos diez años, y que marca a Argentina, Colombia y Venezuela como los grandes negociadores de formatos para la región (Uribe-Jongbloed y Pis Diez, 2017).

Colombia se ha constituido en los últimos años en una base estratégica para la realización de productos audiovisuales dirigidos al público latinoamericano y se han establecido en el país sucursales de algunas de las productoras norteamericanas más importantes (Piñón, 2014). No obstante, Miami como centro de producción, negocios y capital de la Latinoamérica multicultural (Sinclair, 2003) y el acento mexicano como supuesto acento internacional, particularmente en doblaje, siguen marcando la tendencia en lo que desde la industria se supone que es lo «latinoamericano».

**Geoff Lealand**

Como se señaló anteriormente, los organismos de libre emisión y los servicios de televisión de pago en Nueva Zelanda siguen favoreciendo la programación importada o la adaptación de formatos que ya han sido exitosos en otros mercados. El porcentaje de contenido producido en Nueva Zelanda en los canales convencionales rara vez excede un tercio de las horas de emisión. La única excepción es la televisión maorí, que transmite hasta un noventa por ciento de contenido local. Los equivalentes locales de los programas competitivos de cocina (*Masterchef* et al), los programas sobre la renovación del hogar y de cambio de imagen o citas (*The Bachelor*) y los formatos de observación (*The Real Housewives of Auckland*) proliferan. Particularmente frecuentes son los formatos «profesionales», especialmente los que muestran varias ramas del sector de la justicia, como la policía, el control de tráfico y la seguridad fronteriza. Algunas noches, parece que la programación televisiva funciona como relaciones públicas de estas instituciones, así como proveedor muchos momentos de «placer culpable» para aquellos que lo ven.

La mayoría de estos programas surgen en gran parte de los centros en los que se desarrolla originalmente el formato (Reino Unido, EEUU y, cada vez más, Australia), pero ha habido algunas contribuciones de Nueva Zelanda a programas locales e internacionales. El formato desarrollado por Nueva Zelanda *Popstars* (1999), construido alrededor del grupo de chicas TrueBliss, fue vendido en todo el mundo, con la propiedad finalmente adquirida por Freemantle International. Este precoz formato está considerado como la base para otros formatos de éxito como *Pop Idol* o *American Idol*. Otros formatos incluyen *The Chair* y otros programas desarrollados por la productora neozelandesa *Touchdown*, que fue adquirida por el grupo de medios holandés Eyeworks en 2006. En cuanto a la interesante hibridación de formatos, es la televisión maorí la que está demostrando más capacidad de innovación, produciendo variaciones inteligentes y culturalmente diversas de los formatos convencionales, como el programa cómico de citas *Find Me a Maori Bride* (2015) o el programa de talento *Sidewalk Karaoke* (2016).

A pesar de las oportunidades de financiación compartida, las coproducciones no son una característica importante de la televisión neozelandesa. Hay algunas notables excepciones como la serie creada y dirigida por Jane Campion *Top of the Lake* (Reino Unido / Australia / Nueva Zelanda, Sundance Channel: 2013) y la comedia dramática *800 Words* (Australia / Nueva Zelanda, TV One: 2016-2017). El éxito de esta última serie podría lle-

var a emprender otras similares pero, en general, parece haber poco deseo entre las emisoras australianas de crear conexiones con Nueva Zelanda, a pesar de la estrecha relación cultural y la historia que ambos países comparten. A pesar de la decisión del tribunal superior del proyecto Blue Sky de 1998, que obligó a los canales de televisión australianos a contar a Nueva Zelanda como «contenido local» bajo las leyes de contenido australiano. Esto no ha supuesto un aumento significativo del material de Nueva Zelanda en las pantallas australianas, mientras que, por el contrario, los programas australianos siguen estando muy presentes en las pantallas de Nueva Zelanda. ■

## REFERENCIAS


Bounanno, Milly (2008). *The Age of Television: Experiences and Theories*. Bristol: Intellect Books.

Piñon, J. (2014). Reglocalization and the rise of the network cities media system in producing telenovelas for hemispheric audiences. *International Journal of Cultural Studies*, 17(6), 655–671. https://doi.org/10.1177/1367877913515867

Rincón, O., Martínez, M.P. (2014). Colombianidades Export Market. En A. Dávila y Y. Rivero (eds.), *Contemporary Latina/o Media* (pp. 169-185). New York: New York University Press.

Rivera,J. (2014, junio 16). La televisión invisible. *Periódico El Nuevo Siglo*.

Sinclair, J. (2003). «The Hollywood of Latin America» Miami as Regional Center. *Television & New Media*. https://doi.org/10.1177/1527476403254159

Uribe-Jongbloed, E., Pis Diez, E. (2017). TV formats market in Latin America: trends and opportunities. *International Journal of Digital Television*, *8*(1), 99-115. https://doi.org/10.1386/jdtv.8.1.99_1

conclusión

# REPENSAR LA TELEVISIÓN A NIVEL MUNDIAL

ELISA HERNÁNDEZ-PÉREZ

Las series de televisión forman parte de un imaginario cultural cada vez más global y local al mismo tiempo. Se plantea de esta manera la necesidad de reflexionar sobre las series no solo como entretenimiento (aunque, por supuesto, lo sean), sino como objetos sociales, económicos, históricos y culturales. Esto no quiere decir que todos estos puntos de vista deban ser planteados cada vez que pensemos, hablemos o escribamos sobre series de televisión, sino que han de servir para reconocer y recordar las limitaciones intrínsecas a las metodologías de análisis que adoptamos. Como nos han explicado Concepción Cascajosa, Marjolaine Boutet, Amanda Lotz, Enrique Uribe-Jongbloed, Jerónimo Rivera-Betancur y Geoff Lealand al responder a todas estas preguntas, hay mucho —tanto detrás como delante de una serie de televisión— como para asumir que un análisis o comentario superficial del texto en sí nos pueda ofrecer una visión completa de las implicaciones y efectos que la producción televisiva tiene en nuestra sociedad. Dicha investigación es sin duda necesaria, pero ha de ser consciente de la inabarcable presencia y prestancia que las series tienen mucho más allá del medio en que se emiten.

Si algo nos confirma el modo en que los colaboradores describen y hablan de la producción televisiva en España, Francia, Estados Unidos, Colombia y Nueva Zelanda es la enorme relevancia que los factores económicos (relacionados con el potencial beneficio de las empresas productoras) tienen a la hora de configurar la estructura industrial y audiovisual de los diferentes países. El modo en que funciona la industria audiovisual en un país, la propiedad de las empresas productoras, los modelos de distribución y los datos de audiencia son, como hemos visto, factores e índices fundamentales no solo para comprender dichos países, sino también las relaciones que se establecen entre las diferentes naciones a través de la realización, distribución y recepción televisiva. Algunos factores, como la presencia y relevancia de grandes y poderosos conglomerados o la progresiva aparición de los nuevos medios en la recepción y visionado de las series de televisión, parecen ser una característica común de la dirección en la que hoy avanza el sector audiovisual global, mientras que otros, como la hibridación genérica de la telenovela en Colombia o la presencia y protección de la cultura maorí en Nueva Zelanda, podrían concebirse como fenómenos y reacciones locales a ciertas tendencias unificadoras de la industria televisiva mundial.

En cualquier caso, la puesta en común de las tendencias, tanto temáticas y de contenido como industriales y económicas, que aparecen en diferentes contextos televisivos nos sirve no solo para repensar la orientación en la que la televisión como medio se ha desarrollado en los últimos años, sino también para poner en marcha la conversación sobre el camino que tomará en el futuro inmediato. Este *(Des)encuentros* pretende ser nuestra humilde aportación a este necesario e interesante debate. ■

## MÁS ALLÁ DE LA «TELEVISIÓN DE CALIDAD»: EL MEDIO EN OTROS LUGARES DEL MUNDO


### Resumen

En un contexto en el que la globalización cultural e industrial se presenta cada vez más como un proceso complejo y paradójico cuya principal característica parece ser la tensión y lucha entre lo local y lo global, esta discusión entre expertos en televisión de diferentes lugares del mundo busca ampliar los horizontes geográficos de aquello de lo que hablamos cuando hablamos de producción, distribución y recepción de series de televisión para ayudarnos a repensar el medio más allá de las fronteras de la «televisión de calidad».



### Palabras clave

Televisión; España; Francia; Estados Unidos; Colombia; Nueva Zelanda



### Autores

Concepción Cascajosa Virino es profesora titular de Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid, donde forma parte del grupo de investigación TECMERIN y dirige el Máster en Guion en Cine y TV con ALMA Guionistas. Es autora de *Prime Time* (2005), *El espejo deformado* (2006), *De la TV a Hollywood* (2006), *Mujeres en el aire. Haciendo televisión* (2015, con N. Martínez), *Historia de la televisión* (2015, con F. Zahedi) y *La cultura de las series* (2016), y editora de *La caja lista: televisión norteamericana de culto* (2007), *A New Gaze: Women Creators of Film and TV in Democratic Spain* (2015) y *Dentro de «El Ministerio del Tiempo»* (2015).

Marjolaine Boutet es profesora de Historia Contemporánea en la Universidad de Picardie-Jules Verne (Amiens, Francia). Está especializada en series de televisión y es autora de *Les Séries Télé pour les Nuls* (Fist, 2009) y *Cold Case: la mélodie du passé* (PUF, 2013). Su trabajo de investigación se centra en la representación de la Historia y sus conflictos en pantalla. Ha editado dos números en revistas *online* profesionales sobre series de televisión dedicadas a la guerra en las series (tvseries.revues.org) y actualmente está escribiendo un libro sobre el drama francés de la Segunda Guerra Mundial *Un Village Français*, que se publicará en otoño de 2017.

Amanda D. Lotz es profesora del Departamento de Estudios de la Comunicación, Artes y Cultura Visuales en la Universidad de Michigan y miembro del Media Center at Peabody. Es autora de cuatro libros, incluyendo *Portals: A Treatise on Internet-Distributed Television* y *The Television Will Be Revolutionized* y co-autora de *Understanding Media Industries and*


## BEYOND "QUALITY TV": THE MEDIUM THROUGHOUT THE WORLD


### Abstract

We live in a context in which cultural and industrial globalization is a more and more complex and paradoxical process whose main characteristic seems to be the tension and struggle between the local and the global. This discussion among experts in television from different countries seeks to broaden the geographical horizons of what we talk about when we talk about television production, distribution, and reception, so as to figure out how to rethink the medium beyond the "quality TV" boundaries.



### Key words

Television; Spain, France; United States; Colombia; New Zealand



### Authors

Concepción Cascajosa Virino is a Professor of Media Studies at Universidad Carlos III de Madrid, where she is part of the investigation group TECMERIN. She also directs the MA in TV and Film Screenwriting with ALMA Guionistas. She is the author of *Prime Time* (2005), *El espejo deformado* (2006), *De la TV a Hollywood* (2006), *Mujeres en el aire. Haciendo televisión* (2015, with N. Martínez), *Historia de la televisión* (2015, with F. Zahedi) and *La cultura de las series* (2016); and the editor of *La caja lista: televisión norteamericana de culto* (2007), *A New Gaze: Women Creators of Film and TV in Democratic Spain* (2015) and *Dentro de «El Ministerio del Tiempo»* (2015).

Marjolaine Boutet is an Assistant Professor of Contemporary History at Université de Picardie Jules Verne (Amiens, France). She specializes in TV series and is the author of *Les Séries Télé pour les Nuls* (First, 2009) and *Cold Case : la mélodie du passé* (PUF, 2013). Her research focuses on the representation of history and conflicts on screen. She edited two issues of the bilingual peer-reviewed online journal *TV/Series* (tvseries.revues.org) dedicated to war in television series, and is currently writing a book on the French World War II drama *Un Village Français*, to be published in the autumn of 2017.

Amanda D. Lotz is Professor in the Departments of Communication Studies and Screen Arts and Cultures at the University of Michigan and Fellow at the Media Center at Peabody. She is the author of four books including *Portals: A Treatise on Internet-Distributed Television* and *The Television Will Be Revolutionized* and co-author of *Understanding Media Industries and Television Studies*. Her current project explores how cable

*Television Studies*. Su proyecto actual explora cómo las series por cable y la distribución por Internet han transformado la televisión estadounidense a principios del siglo XXI.

Enrique Uribe-Jongbloed es profesor titular en el Departamento de Comunicación social y Cinematografía de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Sus áreas de interés son los medios de comunicación en idiomas minoritarios y los estudios de transducción cultural. Ha publicado sobre temas de televisión y negociación de formatos audiovisuales, así como sobre intertextualidad en los videojuegos, incluyendo artículos recientes en las revistas *Media International Australia* e *International Journal of Digital Television*. Ha sido miembro del comité técnico de los Premios India Catalina a la Industria Audiovisual colombiana en 2016 y 2017.

Jerónimo Rivera-Betancur es docente investigador de la Universidad de La Sabana. Director y fundador de la Red Iberoamericana de Investigación en Narrativas Audiovisuales (Red INAV) y Comunicador Social de la Universidad de Antioquia, Especialista en altos estudios en dirección escénica de la EICTV (Cuba), Magister en Educación de la Universidad Javeriana y candidato a PhD en Comunicación de la Universidad de Navarra (España). Autor de los libros *La imagen una mirada por construir* (2004-2006), *Narrativas Audiovisuales: Personajes, acciones y escenarios* (2007), *Cine: Recetas y símbolos. Guía para entender el cine sin dejar de disfrutarlo* (2010), *Héroes y villanos del cine iberoamericano* (2012) y *Cinefilia: entre el gusto y la calidad* (2016).

Geoff Lealand es profesor asociado en el departamento de Screen & Media Studies en la University of Waikato en Nueva Zelanda y se ha formado tanto en Nueva Zelanda como en EEUU. Enseña e investiga sobre análisis de televisión, periodismo, uso infantil de los medios, educación mediática y los conceptos relacionados con el cine nacional. Le interesa especialmente el estudio de las audiencias cinematográficas, un trabajo que puede verse en su web, Cinemas of New Zealand (www.cinemasofnz.info)

Elisa Hernández-Pérez (Tenerife, 1988) es licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Salamanca. Tras cursar el Máster en Historia del Arte y Cultura Visual (2012) y el

series and internet-distribution transformed U.S. television in the early twenty-first century.

Enrique Uribe-Jongbloed is Professor of the Department of Social Communication and Film at Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. His research interests are media production in minority languages and cultural transduction studies. He has published articles on television and the negotiation of audio-visual formats, as well as intertextuality in videogames, including recent papers in the journals *Media International Australia* and *International Journal of Digital Television*. He was a member of the technical committee for the India Catalina Awards for the Colombian Audiovisual Industry in 2016 and 2017.

Jerónimo Rivera-Betancur is a research professor at Universidad de La Sabana. He is the director and founder of the Red Iberoamericana de Investigación en Narrativas Audiovisuales (Red INAV) and Media Specialist at Universidad de Antioquia. He holds a specialisation in stage direction studies from the EICTV (Cuba) and a Master's in Education from Universidad Javeriana, and is a PhD candidate in Communications at Universidad de Navarra (Spain). He is also the author of the books *La imagen una mirada por construir* (2004-2006), *Narrativas Audiovisuales: Personajes, acciones y escenarios* (2007), *Cine: Recetas y símbolos. Guía para entender el cine sin dejar de disfrutarlo* (2010), *Héroes y villanos del cine iberoamericano* (2012), and *Cinefilia: entre el gusto y la calidad* (2016).

Geoff Lealand is Associate Professor in Screen & Media Studies, University of Waikato, New Zealand (geoff.lealand@waikato.ac.nz), educated in both New Zealand and the USA. He teaches and does research in television studies, journalism, children and media use, media education, and concepts of national cinema. He is particularly interested in investigating film audiences and his website Cinemas of New Zealand can be found at www.cinemasofnz.info

Elisa Hernández-Pérez received her Bachelor's Degree in Art History from Universidad de Salamanca in 2010. She has a Master's Degree in Art History and Visual Culture (2012) and another in Interculturality and Communication (2013),

Máster en Interculturalidad y Políticas Comunicativas de la Sociedad de la Información (2013), ambos por la Universitat de València, actualmente se encuentra realizando su tesis doctoral, un análisis de la representación del discurso capitalista contemporáneo en la serie de televisión *The Wire* (David Simon, HBO: 2002-2008), como becaria FPU (Ministerio de Educación).

**Referencia de este artículo**

Hernández-Pérez, Elisa (2017). Más allá de la «televisión de calidad»: el medio en otros lugares del mundo. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 24, 115-133.

both from Universitat de València. She is currently working on her PhD dissertation, which is a textual analysis of the representation of contemporary capitalist discourse in the television series *The Wire* (David Simon, HBO: 2002-2008), as a pre-doctoral research fellow in Communication Studies at Universitat de València, through the FPU PhD scholarship program (Ministry of Education of Spain).

**Article reference**

Hernández-Pérez, Elisa (2017). Beyond "Quality TV": the medium throughout the world. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 24, 115-133.

Edita / Published by

Licencia / License

**ISSN** 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com

# PUNTOS DE FUGA

**EL «IMPODER» DEL CINE. UN ANÁLISIS SOBRE *L'HOMME ATLANTIQUE***
Arnau Vilaró i Moncasí

***ZABRISKIE POINT*. EL POP METAFÍSICO DE MICHELANGELO ANTONIONI**
Joël Mestre-Froissard, Joaquín Aldás Ruiz

**POÉTICA DEL MONTAJE EN *AGUAESPEJO GRANADINO*: INVESTIGACIÓN ESTÉTICA, TÉCNICA Y PEDAGÓGICA SOBRE LA EXPERIENCIA DEL ESPECTADOR EN LA OBRA DE VAL DEL OMAR**
Gonzalo de Lucas, Iván Pintor Iranzo

**LA MÚSICA Y LA SUBVERSIÓN DEL ESPACIO-TIEMPO DIEGÉTICO EN LA OBRA DE PERE PORTABELLA (1967-1976)**
Josep Torelló Oliver, Jaume Duran Castells

# EL «IMPODER» DEL CINE. UN ANÁLISIS SOBRE *L'HOMME ATLANTIQUE*

ARNAU VILARÓ MONCASÍ

Hacia el final de *La imagen-tiempo*, Gilles Deleuze expone que la esencia del cine «tiene por objetivo más elevado el pensamiento, nada más que el pensamiento y su funcionamiento» (Deleuze, 2004: 225). Para defender esta postura, fundamentándose en sus tesis sobre el montaje, el filósofo plantea dos movimientos, inseparables el uno del otro: uno que va del precepto al concepto y otro del concepto al afecto. Si en el primero «la imagen tiene un efecto de choque sobre el pensamiento», en el segundo, el pensamiento que genera el montaje «remite a las imágenes y nos devuelve el choque afectivo» (Deleuze, 2004: 213, 216). A estos dos movimientos, Deleuze añade un tercero en el que «el cine pone de manifiesto no la potencia del pensamiento sino su "impoder"», allí donde, según Antonin Artaud, reside «la oscura gloria y profundidad del cine». Apunta el filósofo en este sentido: «en efecto, para él [Artaud] no se trata de una simple inhibición que el cine nos aportaría desde fuera, sino de esa inhibición central, de ese hundimiento y de esa petrificación interiores, de ese "robo de pensamientos" del que el pensamiento no cesa de ser víctima y agente. Artaud dejará de creer en el cine cuando entienda que el cine pasa de costado y no puede hacer más que abstracciones, figuraciones o sueños. Pero cree en el cine mientras juzga que el cine es esencialmente apto para revelar esa impotencia de pensar en el corazón del pensamiento». (Deleuze, 2004: 222-223).

Tanto en la literatura como en el cine, Marguerite Duras establece con la escritura la misma relación de «impoder». Ésta arranca en la impotencia de un deseo: un sentimiento de separación, de abandono, de falta en el corazón del amante. He aquí el estado de Lol V. Stein tras el baile de Anne-Marie Stretter en *El arrebato de Lol V. Stein* (Le Ravissement de Lol V. Stein, 1964), traducido en la mirada del vicecónsul a Delphine Seyrig en el umbral de la puerta de *India Song* (1975); he aquí también el recuerdo inalcanzable en *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959), en *Agatha et les*

*lectures illimitées* (1981), o la historia del desconocido rostro de Aurélia Steiner (1979-1980). Del encuentro nunca vivido que será recordado como separación, o de la insoportable huida del otro que permanece como extenuación. Entre lo que queda después de la desaparición y lo que todavía no apareció, los sentimientos de los héroes *durasianos* no se resuelven por medio de la acción, tampoco por la situación del personaje, sino por todo lo que de su situación no puede resolverse y permanece como indecible. Duras define la ausencia como el mejor lugar para *pensar* ese «impoder», porque en la plenitud de lo que ya está cumplido no habría necesidad de ir hacia otro lugar, no habría necesidad por tanto de decir, de generar palabra, de crear. En el documental *Duras Filme* (Jérôme Beaujour, Jean Mascolo, 1981), la cineasta explica que «es por la falta que decimos las cosas; la falta de vivir, la falta de ver», y continúa más adelante: «creo que es una regla absoluta y que es a partir de la plenitud de la falta de ser, de ser en el deseo, en el amor, en el verano, etc., que podemos decir: el amor, el deseo, el verano». Duras seguiría el mismo rumbo abierto por la modernidad —inquietar lo visible mediante formas que el clasicismo relegó al margen y poner en crisis la representación, hallando una nueva relación en términos de montaje y puesta en escena (Vilaró, 2016)— para expresar el movimiento generado en el sí de lo que falta.

En uno de sus últimos films, *L'Homme atlantique* (Marguerite Duras, 1981), Duras sintetiza de la siguiente manera este movimiento: «Usted permaneció en el estado de quien se ha ido. Y yo he hecho una película con su ausencia».[1] Estas palabras, pronunciadas por la misma escritora-cineasta hacia la mitad de la cinta, resumen el viaje de un film en el que la imagen ausente, el negro de una película sin imágenes, funciona como su elemento principal. Considerando este negro como figura —imagen y motor de escritura, lugar de encuentro entre la cineasta y su objeto de representación—, el siguiente artículo analiza *L'Homme atlantique* como la obra que culmina, por un lado, con la expresión de la «plenitud de la falta de ser» a través de la cual Duras entendió la escritura y, por otro lado, con el gesto de búsqueda de una especificidad fílmica abordada en la encrucijada entre el texto y la imagen. A ello se refiere José Moure en uno de los mejores textos dedicados a *L'Homme atlantique*: la cineasta realiza «"el film de la voz de lectura del texto" con el que soñaba y resuelve con ello [...] el conflicto de la voz y de la figura, de la palabra y de la imagen, del texto y de la representación, del papel y de la película... que sostiene toda su experiencia cinematográfica» (Moure, 1997: 234). Con esta sentencia emerge una paradoja que deberemos poner en discusión: Duras «resuelve» el *enigma de la escritura* a partir del cine, pero invocando su muerte a través de la voz del texto. Nuestra hipótesis es que el negro de *L'Homme atlantique* expresa la fuerza del deseo y del objeto ausente que habita tanto en la literatura como en el cine de Duras, pero no resuelve nada en términos de representación —lo que conduce a afirmar la muerte del cine—, sino en tanto que figurabilidad, tomando el cine en sí mismo, como lugar de creación del vínculo, de relación y exploración de los desplazamientos de su propia escritura, de sus operaciones —entre los elementos narrativos, representativos y plásticos, de sintaxis y simbólicos, de relación entre el cineasta y su objeto, entre el objeto, el sujeto y el espectador, o con la praxis, la teoría y la crítica del cineasta sobre el cine, etc.

## LA FIGURA DEL NEGRO ATLÁNTICO: OLVIDO Y OBSERVACIÓN

Marguerite Duras realiza *L'Homme atlantique* en un período de depresión, durante el cual mantiene una relación con su último compañero de vida, Yann Andréa. A menudo, éste la abandona unos días; «será una de esas partidas (que parecía definitiva), en junio de 1981, que desencadenará la oscuridad dilacerante de *L'Homme atlantique*» (Ferreira Neves, 2013: 87). De los 42 minutos de metraje, 30 minutos son de pantalla en negro, con

apariciones de algunas tomas del film *Agatha ou les lectures illimitées*, realizado pocas semanas antes, mientras en la banda de sonido escuchamos únicamente la voz de Duras y la presencia de unas pocas olas del mar hacia el final de la película. Si en la primera parte del film asistimos a la intermitencia de imágenes de *Agatha* sobre la pantalla en negro, en la segunda parte, el negro se convierte en la única imagen, «como si el obturador de la cámara se hubiera definitivamente cerrado (o el corazón de la imagen hubiera parado de latir)» (Moure, 1997: 224). De entrada, este negro aparece como un elemento de transgresión, de violencia sobre la imagen; como señala Laure Bergala, «la imagen negra de *L'Homme atlantique* es una imagen violenta que reemplaza al resto, evitando que otras imágenes aparezcan, o recubriéndolas» (Bergala, 2014: 140). El negro no pertenece por tanto al orden de la imagen, sino de la figura, como expresión y no como representación, crea un espacio de relación entre la voz de Duras y su objeto. En concreto, el negro emerge como la expresión de lo figural definida por François Lyotard: su misión no es construir, sino la deconstrucción, y, con ello, no pretende decir la verdad, sino «hacer un trabajo de verdad» (Lyotard, 1971: 386). El negro introduce una movilidad, viola el orden, opera como el trabajo negativo de la escritura que pone en relación lo inconexo del texto y, sobre todo, constata que la figura no obedece al sentido, es el campo de fuerza de un deseo que no interpreta, sino que traviesa la obra. Como señala Jacques Aumont refiriéndose a Lyotard, «por el mismo gesto, el lenguaje constituye su objeto perdiéndolo para poderlo significar», la «radicalización lyotardiana de la noción de figura» sitúa la figuración en un lugar en el que «no hay más que proceso, dinámica incesante e interminable» (Aumont, 1996: 168).

*L'Homme atlantique* arranca en esta transgresión de la escritura y, para ello, invoca el olvido. «Usted no mirará a la cámara. Excepto cuando se exija de usted. Usted olvidará. Usted olvidará. Qué es usted, usted lo olvidará. Creo que se puede conseguir. Usted olvidará también qué es la cámara. Pero ante todo olvidará qué es usted. Usted. Sí, creo que se puede conseguir, por ejemplo partiendo de otras aproximaciones, entre otras la de la muerte, de su muerte perdida en una muerte reinante y sin nombre». Hasta aquí, todavía no hemos visto ninguna imagen y entonces aparece él, Yann Andréa, el actor a quien Duras pide olvidar la cámara, olvidar el film y, sobre todo, olvidarse de sí mismo. El actor asume el gesto que Duras pide a su escritura. Y, para referirse al olvido, Duras invoca la muerte. Pero no se trataría de una muerte cualquiera, sino de una «muerte reinante y sin nombre», en la que no solo está la pérdida o el olvido de uno mismo, sino una pérdida y un olvido universales en los que el sujeto deviene pasivo, anónimo, atemporal, neutro.

Tras invocar el olvido y la muerte, Duras pide mirar. «Usted mirará lo que ve». De nuevo, la voz de la cineasta desvela el trayecto de las imágenes; el relato avanzará en términos de observación y, más precisamente, de la mirada después de su propia extinción: «Pero usted lo mirará plenamente. Usted intentará mirar hasta la extinción de la mirada, hasta su propia ceguedad y a través de ésta deberá intentar aún mirar. Hasta el final». Yann Andréa aparece como el sujeto que debe «mirar plenamente», «hasta la extinción de la mirada». Andréa dirige su mirada hacia la ventana a través de la cual debería empezar a ver algo nuevo y el negro reaparece en sincronía cuando la palabra de Duras alude a aquello que no está (el mar, los muros frente al mar, el perro, el pájaro) y a lo que no pertenece a la visión, sino al sentimiento («esta palabra ante usted», «las desapariciones sucesivas»). «Escuche», sigue Duras, «creo también que si usted no mirara lo que se presenta a usted, esto se vería en la pantalla. Y que la pantalla se vaciaría». Si el olvido invocaba la muerte para situar al personaje en un lugar universal, despojado del tiempo, la voz ahora exige al actor mirar todo lo que se presenta para poderlo mostrar, para poderse ver. Y ver como si no lo hubiera visto nunca, como si lo que

se presenta fuera inaugural. El devenir del film está en manos de una mirada última y primera, sin acción, sin tiempo, pero en la que el sujeto debe entregarse a la pasividad más absoluta como si se tratara de la mirada más activa para desaparecer de la imagen: «Usted ha salido del campo de la cámara», «Usted está ausente», «Su vida se ha alejado», «Usted no está ya concretamente en ningún lugar», «Usted ya no es preferido», escucharemos. Con este desplazamiento, con esta desaparición, el actor se convierte en espectador, o Duras nos recuerda a nosotros que, como espectadores, asistimos al mismo movimiento de olvido y observación, a una hipnosis de la que no solo somos víctimas, sino también responsables. He aquí el primer movimiento del film: dar a la experiencia del visionado la responsabilidad de la escritura.

## LA SUSPENSIÓN DEL ESPECTADOR, EL LUGAR UNIVERSAL

En 1963, Roland Barthes destacaba en una entrevista a *Cahiers du cinéma* la importancia de ir solo al cine, porque la naturaleza proyectiva de la sala pide una disponibilidad incompatible con la cultura social y con el comentario al que la cinefilia y el espectador general terminaría cayendo (Delahaye, Rivette, 2005: 39-51). En *Les Yeux verts*, Duras recuerda la relevancia de la solitud del espectador en la sala antes de ser «secuestrado por el film», y, por la misma solitud, reivindica la necesidad de pensar lo que separa al creador de la obra de su espectador (Duras, 1996: 18-23, 35). En el mismo libro, la escritora-cineasta consideraría que si, por un lado, «el film no se desarrolla (*déroule*), actúa (*il agit*)» y «permanece en su órbita, [...] encadenado en su escritura», por otro lado, se ocupa del espectador, «lo dispone, hace de él lo que el film quiere» (Duras, 1996: 89, 19).

*L'Homme atlantique* (Marguerite Duras, 1981)

Las notas de Duras entroncan con la ontología del cine que Jean Louis Schefer describió como aquella en la que el espectador es víctima de un experimento que confronta con el mundo que pertenece fuera de la sala. Grosso modo, explica Schefer, frente a la pantalla el espectador no asiste a la caverna platónica, sino a la supresión del mundo que habita en él, a un crimen inevitable que aniquila toda decisión; el espectador no decide sobre el movimiento de las imágenes, no modifica la acción, y, a diferencia también del observador del lienzo, cuya mirada traza una lectura sobre el lienzo, el espectador de cine se convierte en víctima al mismo tiempo que en verdugo, pues acepta dejarse llevar, inmóvil en su silla, a la vez que sustituye el mundo que habita fuera del film. Leemos en las primeras páginas de *L'Homme ordinaire du cinéma*: «Una máquina rueda, representa acciones simultáneas en la inmovilidad de nuestro cuerpo, produce monstruos; todo esto podría parecer delicioso más que terrible. O bien, en tanto que hecho terrible, es de un incontestable placer. Pero es quizás el vínculo desconocido, incierto o cambiante de este placer, este parentesco nocturno del cine que interroga a la vez a la memoria y a la significación; ésta, en el recuerdo del film, permanece atada a la experiencia de la noche experimental en la que algo se mueve, se anima y nos habla. El cine es, por tanto para el espectador, también y en primer lugar, algo distinto a lo que los análisis del film reflejan» (Schefer, 1997b: 6-7).

En tanto que «noche experimental» —«noche perpetua», escribirá más adelante Schefer—, el negro de *L'Homme atlantique* no definiría solamente un trabajo de lo negativo sobre lo representado o lo figural de la escritura; el negro, en la medida en que es intrínseco a la mirada de lo que apareció y ya no está, de la fragilidad de la imagen en el tiempo, se revela como el lugar pasivo de la disponibilidad del espectador frente a la pantalla y del film que habita —activamente— en el espectador después de la proyección. Como pasividad del presente —hipnosis, olvido— y memoria activa —observación—. Pues si, según Duras, el film es «un pasaje por un no-pensar, un estado en el que el pensamiento bascularía, se borraría», el espectador, entonces, «no descifra, se deja hacer y la apertura que se produce en él da lugar a algo de nuevo en el vínculo que lo une con el film y que sería del orden del deseo» (Duras, 1996: 93). La cineasta identifica como el lugar del deseo la relación que Schefer entiende entre el espectador y el film en lo que precede a la figuración, cuando la imagen todavía no es forma, sino masa, y no es el sujeto figurado sino la materia del tiempo lo que se convierte en nuestro saber (Schefer, 1997b: 170, 185). Schefer considera esta experiencia como una significación alejada de la producción de sentido: «la significación no es algo que la imagen expresa o transmite, es más precisamente una articulación que se pierde en ella», o, en otras palabras, «la imagen no contiene el sentido, no lo retiene. Lo organiza ilusoriamente según dispositivos y reglas más bien ilegibles». (Schefer, 1997a: 31, 32). De este modo, escribe el crítico de arte, «se resuelve quizás este único deseo: estar en la imagen, ser el sentido y su transición privilegiada y sin embargo no poder comprender, es decir, devenir impotente a *remontarlo*» (Schefer, 1997b: 127). *L'Homme atlantique* explora el lugar de esta transición privilegiada del espectador: asume la pérdida de las imágenes en su tránsito en presente y después de la proyección; o lo que es lo mismo, crea una resistencia de la retina y de la memoria. «Soy lo que asegura la transición de las imágenes, soy por tanto otra cosa que su espectador; me debilito con ellas» (Schefer, 1997B: 100). El tránsito se convierte en la acción que da sentido a la existencia del recuerdo, del amor: en un «trampolín» hacia lo interminable, en palabras de Philippon (VVAA, 1997: 65-68), allí donde terminarán *cayendo* todas las miradas —la del actor, la del espectador, la del objeto representado y la de la misma Duras—.

La voz de Duras durante el film sugiere esta debilidad de la mirada inherente al cine cuando alude a la impotencia del cine para representar:

«El cine cree poder consignar lo que hace usted en este momento. Pero usted, desde donde vaya a estar, sea donde sea, en concordancia con la arena, o el viento, o el mar, o la pared, o el pájaro, o el perro, se dará usted cuenta de que el cine no puede». ¿Cómo dar imágenes a lo que para el film es indecible? ¿Por qué hacer un film entonces? Más adelante, en la parte central de *L'Homme atlantique*, cuando asistimos a los últimos planos de Yann Andréa sentado en la butaca del hall, Duras explica el principio de su relato: «ayer por la noche, después de su partida definitiva, fui a aquella sala de la planta baja que da al parque». Duras narra la separación, describe el espacio y la acción que desarrolló tras la huida del amante. «Y luego empecé a escribir», sigue Duras. El relato y su escritura estaría al inicio de *L'Homme atlantique*, pero lo que la llevaría a hacer un film y no un libro lo manifiesta poco después, cuando la directora confiesa que su recuerdo «no era dudoso», sino que «quedaban estas playas alrededor de los ojos, donde abrazar o donde tenderse en la arena tibia, y esa mirada centrada en la muerte». Y añade: «Fue entonces cuando me dije por qué no. Por qué no hacer una película. Escribir sería demasiado de ahora en adelante. Por qué no una película». De nuevo, la cineasta se refiere al recuerdo como un lugar a explorar en y por la mirada, lo que ésta tiene a su alrededor —lo que responde a un estado universal en el que habitan todas las cosas— y allá donde se dirige —hasta su propia extinción—. Si «escribir sería demasiado» no es tanto porque el relato ya no sea posible, sino porque el recuerdo no aparece ni desaparece, sino que persiste, o más bien, permanece: *está allí*. En *L'Homme atlantique*, el recuerdo está allí a pesar de la imposibilidad para alcanzarlo, permanece como pérdida. He aquí lo que permite el cine a diferencia de la literatura: permanecer en la pérdida y, con ello, mostrar el negro como una figura a caballo entre el texto y la imagen, tal y como lo leemos en *Les Yeux verts*: «Tú decías: "Cuando leemos, nos encontramos, y cuando vamos al cine, nos perdemos". Y cuando vamos a ver tus films, no nos perdemos. Es en el negro que nos encontramos» (Duras, 1996: 93).

## ENTRE LO UNIVERSAL Y LO ÍNTIMO: EL DESPLAZAMIENTO DE LA ESCRITURA

Pero, si la significación del film se ve sujeta a una pérdida, si ésta, alejándose de la cuestión figurativa, se construye *como un espacio de encuentro*, ¿desde dónde habla entonces el film? Más allá de la suspensión, de la desconexión del mundo y sumergirse al viaje de la imagen, el debilitamiento del espectador junto a la pérdida de las imágenes se convierte en la comunión que ambiciona *L'Homme atlantique*, la conjunción del hombre y del mar en una mirada única, eterna, pasiva, anónima y universal: «Usted y el mar son uno solo para mí, un solo objeto, el de mi papel en esta aventura». La hipnosis del film culmina cuando la acción ha dejado de formularse en futuro para hacerlo en presente; hemos pasado del «usted avanzará, usted caminará» al «usted está a lo largo del mar»: del olvido de uno mismo al olvido del mundo. Solo el film existe, a pesar de su «impoder» en relación con el mundo. Y cuando esto se produce, Duras introduce el *yo* en el relato, el yo como el sujeto que reúne el hombre y el mar, el actor y el film: «También yo lo miro. Usted debe mirarlo como yo, como yo lo miro, con todas mis fuerzas, en su lugar». La aparición del yo produce un nuevo desplazamiento en la mirada; ése ya no proviene del actor para construir el lugar universal; el yo distorsiona la universalidad de la «muerte reinante y sin nombre», de la pasividad, del anonimato. *L'Homme atlantique* se enfrenta a esta paradoja: construir el mundo más íntimo como el más alejado de todo sujeto, de toda relación con el mundo.

La relación entre la pantalla y la voz explican la misma dialéctica en tanto que formas de expresión de la desaparición y la intimidad, respectivamente. A ello se refiere Hatiziforou cuando sostiene que la creación del «texto oral» de *L'Homme atlantique* tiene lugar como una «aproximación del

texto que pasa por el alejamiento del film» (Hatziforou, 1988: 102). La voz y la pantalla, ambas potencias crean un dualismo, una lucha asincrónica, sin convertirse en totalizables la una de la otra; en palabras de Deleuze, en el cine de Duras, como en el de Straub-Huillet, «el límite de cada una [imagen visual e imagen sonora] es lo que la relaciona con la otra» (Deleuze, 2004: 344). En este límite Duras situaría ese espacio íntimo y universal: espacio del deseo, de la escritura, el negro en el que, como vimos más arriba, «nos encontramos» en la literatura y que el cine expresa como pérdida. En este límite se erige una «pantalla suplementaria» entre el relato y el espectador (Bonitzer, 1975: 49-51). Allí donde Duras se convertirá en espectadora de sí misma, de su propia pérdida, su voz manifiesta entonces la necesidad del film para seguir viendo, para que la imagen que existió resista en la pantalla («ya tiene usted detrás un pasado, un plano»), al mismo tiempo que pueda negarse («se dará cuenta usted de que el cine no puede»). Para construir la presencia-ausencia del recuerdo no basta con fotografiar ambos lados («con su partida ha acaecido su ausencia, ha sido fotografiada como antes su presencia»), será necesario crear un viaje, un desplazamiento que siga la lógica de la desposesión de quien desea mirar la pérdida, que siga, en definitiva, el desplazamiento de la misma pérdida. Por eso, después de invocar la impotencia del cine, en la imagen vemos a Yann Andréa caminando por el hall y la voz de Duras diciendo: «todo sucederá a partir de su desplazamiento». Duras seguirá pidiendo al héroe que se desplace, le dará órdenes, lo someterá, como vimos, a la hipnosis del espectador, poniendo su ojo en un estado de reposo. Pero, ¿cómo desplazarse en el desplazamiento de la pérdida, siendo éste el gesto más íntimo? ¿Cómo generar una escritura a partir de ello? Se trataría de crear un movimiento sin materia, del movimiento que deja el otro tras su desaparición. De esta manera lo anuncia la voz: «Nada de usted está ahí salvo esta ausencia flotante, ambulante, que llena la pantalla».

Los *travellings* de *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976) remiten a este desplazamiento. Sirviéndose de la misma banda de sonido de *India Song* (1975),[2] film en el que Duras explora el espacio vacío en la escisión de la imagen y la voz,

**LAS NOTAS DE DURAS ENTRONCAN CON LA ONTOLOGÍA DEL CINE QUE JEAN LOUIS SCHEFER DESCRIBIÓ COMO AQUELLA EN LA QUE EL ESPECTADOR ES VÍCTIMA DE UN EXPERIMENTO QUE CONFRONTA CON EL MUNDO QUE PERTENECE FUERA DE LA SALA**

*Son nom de Venise* sitúa al espectador frente a un movimiento todavía más radical de escritura sin referente, librándose de la historia, de la escena, de la representación del texto. La cámara asume esta liberación y, errática, no se detiene a pesar de que exista algo que mirar, un espacio en el que penetrar, una salida en la que recomenzar, en la que recordar *India Song*. Como señala Moure, el trabajo de deconstrucción de *India Song* que Marguerite Duras propone no opera como la potencialización de lo no representable, sino como la extenuación de la potencialidad, el agotamiento de la materia visual, receptáculo de una caída del imaginario después de la consumación de la disyunción entre el sonido y la imagen (Moure: 1997: 216). En *Son nom de Venise*, la cámara ni avanza ni recula, somos testimonios tan solo de un vaivén, de un movimiento ciego y sordo: «Duras parece haberse accedido a esta nada, a este borramiento, a este olvido; ella parte y no necesita irse. Es otro mundo el que se abre ante ella: la modernidad busca la destrucción de la forma, Duras da forma a la ausencia», escribe Ishaghpour (VVAA, 1997: 84). En este sentido, Jean-Pierre Oudart observaba la diferencia entre los *travellings* de *Son nom de Venise* y los de *Noche y niebla* (Nuit et bruillard, Alain

Resnais, 1954). «Mortificante, el *travelling*, en Resnais, encierra el deseo. Empuja la mirada, pone en pantalla al referente, lo fantomatiza. Censura los apetitos del ojo, censura los pensamientos del objeto filmado (metafísica arqueológica, sacralización de la historia, trascendencia del referente)». En *Son nom de Venise*, en cambio, los *travellings* traen la muerte en sí porque las imágenes se desentienden de lo que fueron, de toda connotación. Solo las voces ahora nos sitúan frente a un leve recuerdo de las imágenes de *India Song*; aproximan por tanto la palabra a una imagen de la que estaba separada, pero frente a las nuevas imágenes «las voces no dan cuerpo a un cuadro de historia, ni a una tapicería novelada, ni a una escena de género. [Las voces] son brotes (*pousses*) y pinceladas (*touches*) de deseo que hacen eco las unas con las otras, salidas del silencio y desligadas, precisamente, de un fondo histórico-novelado alejado de sus connotaciones triunfantes» (Oudart, 1976: 75-77). Reconocemos en el movimiento de cámara la prolongación del movimiento del no-trabajo que, según Duras, debe buscar la escritura y, con ello, las imágenes aparecen, sigue Oudart, como el ojo que descansa en la cama, por un movimiento de reposo, para dejar que la sorpresa llegue a la mirada y no al revés. Seguimos en el descanso de la postura de Anne-Marie Stretter tumbada en el caluroso suelo de *India Song*, en la suspensión que genera la exaltación a Lol V. Stein, o al espectador tras el instante irrecuperable de las imágenes. Por eso no es casual que Bruno Nuytten, operador de cámara de Duras, considerara la mirada de la cineasta como la de un pionero en el cine (Duras, Noguez, 2001: 93-98), pues ésta recuerda el sentido primero del cine: ver cómo se genera el movimiento, el paso del tiempo, la vida que rodea las cosas. Para abordar la escritura como movimiento puro, Duras crea un movimiento como ausencia, un movimiento que no se dirige hacia lo que no está, un desplazamiento sin movimiento. Duras lo define en el lugar de la pasión: «Escribo y ruedo en el mismo sitio. Cuando cambio de sitio ocurre lo mismo. [...] Es lo que llamo el sitio de la pasión. Allí donde se es sordo y ciego. En una palabra, trato de estar ahí todo lo posible» (Duras, Porte, 2011: 94).

Las imágenes de *Son nom de Venise*, de abundantes *travellings* sobre las runas, dan voz al movimiento de un deseo que va por encima del movimiento creador, un movimiento sin sujeto y sin objeto, como una fuerza anterior a las imágenes y más allá de ellas: resiste tanto a lo que se ve y al tiempo de la acción como a lo que queda después de la mirada. Siguiendo sus tesis sobre *La escritura del desastre* —lo que se puede decir cuando ya se ha dicho todo—, Maurice Blanchot definió la destrucción de la escritura de Duras como «la consolación de una desesperación». Según el crítico francés, *chez* Duras, la destrucción operaría como «un *orden* que calma las amenazas del tiempo» y, sobre todo, como un gesto de amor: «quien podría destruir mediante un puro movimiento de amor, no heriría, no destruiría, daría solamente, dando la inmensidad vacía en la que destruir deviene una palabra no privativa, no positiva, la palabra neutra que lleva consigo el deseo neutro» (VVAA, 1975: 100). He aquí el movimiento de la escritura al que invita *L'Homme atlantique* desde su inicio: un desplazamiento de donación, de «inmensidad vacía», de neutralidad. En *L'Homme atlantique* no hay movimientos de cámara como en *Son nom de Venise*, ni ríos en los que seguir, como en los films dedicados a Aurélia Steiner (1979-1980). La liquidez o el río-océano de la imagen visual al que se acoge la potencia sonora de la palabra-deseo *durasiana* (Deleuze, 2004: 342) se convierte aquí en una ausencia de imagen. Ni «brotes», ni «pinceladas» de imagen. Por un lado, el acto del habla asume todo el desplazamiento, toda la liquidez que antes generaba la imagen; en palabras de Ishaghpour, el ritmo de la voz de Duras «no tiene nada de fijado, de repetitivo, nace de este mismo movimiento del significante que refluye hacia un centro no señalado, en el momento mismo en que va hacia el infinito» (VVAA, 1997: 85). Y, por otro lado, ya no es un movimiento de escritura despojada de sentido

lo que propone *L'Homme atlantique*, sino la muerte del escritor.

El final del análisis que Moure dedica al film apunta en esta segunda dirección. Según el teórico, *L'Homme atlantique* culmina con la desaparición del *yo* de la escritura y de la puesta en escena terminando «por abolirse y fundirse en el "usted": usted del actor ausente, ciertamente, pero también "usted" del espectador». Y éste, sigue Moure, «supliendo la ausencia del actor, ha "llenado" el espacio vacío de la recepción abierto por el film y ha mantenido este último en un estado límite entre vivir y morir; un espectador "atado" hasta el final de la proyección a "que la vida no abandone" la película; un espectador sentado delante del negro atlántico de la pantalla, frente al espejo de su propia ausencia, de su propia muerte (en la "cámara que mata")» (Moure, 1997: 235). Poco a poco, *L'Homme atlantique* se dirige hacia ese cara a cara de la pérdida del otro como un encuentro con la muerte de sí mismo. Espectadora de la misma noche de olvido y observación, Duras permanece delante de una imagen sin rostro, la imagen que queda cuando el saber ha terminado: «Mi saber termina en esta película. Termina porque sé que no hay una sola imagen que pudiera prolongarla». Y sin embargo, a pesar de que el film haya terminado, éste sigue existiendo, pues «tiene usted detrás un pasado, un plano», o como escuchamos más adelante: «La película se quedará así. Acabada. Usted está a la vez oculto y presente. Presente solo a través de la película, más allá de la película, y oculto a todo saber de usted, a todo saber que se pudiera alcanzar de usted». La voz de Duras sugiere que el film existe para explicar lo que el otro no sabía de sí mismo y que ella sí sabía, pero, tras numerosos minutos sin imágenes, Duras confiesa no saber qué hacer de la exaltación que le produce su sentimiento, y anuncia: «de ello sé solamente esto: que no debo hacer otra cosa que sufrir esta exaltación a propósito de alguien que tenía delante, alguien que no sabía que vivía y del que yo sí sabía que estaba vivo, un alguien que no sabía vivir, como le decía, y yo que sí lo sabía, pero que no sabía qué hacer con ese conocimiento que yo tenía de esa vida que él vivía, así como tampoco sabía qué hacer conmigo misma». El final de *L'Homme atlantique* remite a la pérdida del saber de uno mismo; pero a pesar de no poder ver, de no poder saber, si la película sigue existiendo es porque, en el desplazamiento de la pérdida, tomando la muerte «reinante y sin nombre» como su vehículo, el recuerdo permanece como el desplazamiento mismo de la exaltación, como deseo.

## A MODO DE CONCLUSIÓN

Al inicio de estas páginas planteábamos la necesidad de ver el negro de *L'Homme atlantique* como manifestación de lo figural. Sin embargo, en la misma expresión hallaríamos una paradoja: contrariamente a lo expuesto por Lyotard, la idea de «figura» en el cine de Duras no se aleja de lo legible para plantear una lógica de la visibilidad, sino que, al contrario, reivindica la pérdida de la visibilidad y toma la palabra —la lectura oral del texto— como principal expresión. Pero si Duras se aleja de lo visible es porque no hay otro camino para establecer la relación —una escritura— entre el Yo-Tú del deseo. Siguiendo a Lyotard, Duras relacionaría la figura con el Ello (*ça*), «no con figuras inmediatas del deseo, sino con sus operaciones» (Lyotard, 1971: 23). Como vimos, el negro de *L'Homme atlantique* configura este espacio a partir del olvido y la observación. El Ello se encuentra entre lo personal (Yo-tú) y lo impersonal (Se), entre la proximidad del primero y la lejanía del segundo: entre lo íntimo y lo universal. Si para Duras el cine puede hacer visible el deseo no es solo por la visibilidad de las cosas, sino porque el encuentro directo con las cosas implica la búsqueda de una relación diferente, de una mediación distinta a la de la pintura o la literatura. Por eso la cineasta plantea una operación no inmediata, que el cine debería buscar, por un lado, desde la relación de todas las naturalezas que puede explorar y desde todos los elementos

que participan en él: sujeto, objeto, actor, espectador; y, por otro lado, y en consecuencia, porque, en palabras de Ishaghpour, Duras sabe que «mientras que las otras artes pueden pretender representar lo irreal o la idea, el cine no tiene este medio, tiene el medio de ser signo sin significado, indicación, camino» (VVAA, 1997: 89).

A lo largo de estas páginas tratamos de abordar este desplazamiento como el lugar en el que reside la esencia del cine *durasiano*, esto es, el *enigma de la escritura*. Este desplazamiento, que nace en el sentimiento de lo que no puede resolverse, emerge en *L'Homme atlantique* en la pérdida de la visibilidad del espectador frente al film, como vimos a partir del pensamiento de Jean Louis Schefer. Para hallar la escritura de esa pérdida, Duras convierte lo que antaño exploró desde el *travelling* en potencia sonora —«heautonomía de la imagen sonora», diría Deleuze, un «texto oral», según Hatizforou— en *L'Homme atlantique*. La «tercera pantalla» a la que alude Bonitzer no expresa solamente la separación entre la imagen y la voz, sino, sobre todo, el viaje de esta pérdida que es al mismo tiempo intimidad: de un saber que no sabe qué hacer y que en su mismo «impoder» encuentra la expresión del recuerdo del que quiere tratar. El proyecto de Duras, movimiento en el sí de lo que falta, de la plenitud de la falta de ser, culmina con lo que anunció Lyotard en una de las tesis principales de *Discurso, Figura*, refiriéndose al vínculo —radical— entre el deseo y la figura: «la culminación del deseo (*Wunscherfüllung*) contiene en sí la ausencia del objeto» (Lyotard, 1971: 273), a la vez que entronca con el mismo fenómeno definido por el filósofo como el «*acinéma*»: un movimiento que no se plantea en términos de «compensación», de «retorno» —términos que beben de una lógica de consumo y beneficio económico—, sino en un movimiento que no se conserva ni propaga, ni busca relación, sino que «entiende el placer de la pérdida» (Lyotard, 1994: 57-69) para crear un «discurso de la intensidad y no del poder» (Lyotard, 1979: 273). Esto es lo que explica que se trate de una intensidad que llega como «impoder»: Duras deja de tener imágenes del otro porque de lo contrario su relato obedecería a la sumisión del otro por el yo, a un discurso de poder y no de deseo, de representación y no de escritura. ■

## NOTAS

1 De aquí en adelante, todas las citas en español del texto de *L'Homme atlantique* pertenecen a la traducción de Clara Janés de: VV.AA, 1997: 44-64.

2 Duras inaugura con ello una particular economía estética presente en *L'Homme atlantique* o en *Les Mains négatives* (1978) y *Cesarée* (1978), a partir de tomas de *Agatha et les lectures illimitées* y *Le navire Night* (1979).

3 El entrecomillado dentro de la cita corresponde a fragmentos del mismo texto del film.

## REFERENCIAS


Aumont, J. (1996). *À quoi pensent les films?* París: Séguier.

Bergala, L. (2014). L'image noire dans *L'Homme Atlantique*. Marguerite Duras assassine et réinvente le cinéma. *Études cinématographiques*, 73, 137-147.

Bonitzer, P. (1975). D'une Inde l'autre (India Song). *Cahiers du cinéma*, 258-259, 49-51.

Delahaye, M., Rivette, J. (2005). Entrevista a Roland Barthes. En A. de Baecque (comp.), *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia* (pp. 39-51). Barcelona: Paidós.

Deleuze, G. (2004). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.

Duras, M. (1994). *L'Amour*. París: Gallimard.

Duras, M. (1996). *Les yeux verts*. París: Étoile-Cahiers du cinéma.

Duras, M. (1981). Le noir atlantique. *Des femmes en mouvements*, 57, 30-31.

Duras, M., Noguez, D. (2001). *La couleur des mots*. París: Benoît Jacob.

Duras, M., Porte, M. (2011). *Los espacios de Marguerite Duras*. Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo.

Ferreira Neves, M. (2013). *Marguerite Duras. O cinema da escrita. A escrita da voz. A voz do cinema*. Santa Maria

da Feira: Afrontamento, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa.

Hatziforou, T. A. (1987). Présence de la voix. A propos de *L'Homme Atlantique* de M. Duras. *Hors Cadre*, 6, 93-102.

Lyotard, F. (1971). *Discours, Figure*. París: Klincksieck.

Lyotard, F. (1979). *Economía libidinal*. Madrid: Saltes.

Lyotard, F. (1994). *Des dispositifs pulsionnels*. París: Galilée.

Moure, J. (1997). *Vers une esthétique du vide au cinéma*. París: L'Harmattan.

Oudart, J. P. (1976). Sur *Son nom de Venise dans Calcutta désert*. *Cahiers du cinéma*, 268-269, 75-77.

Schefer, J. L. (1997a). *Du monde et du mouvement des images*. París: Étoile/Cahiers du cinéma.

Schefer, J. L. (1997b). *L'homme ordinaire du cinéma*. París: Gallimard-Cahiers du cinéma.

Vilaró, A. (2016). Entre la representación y la figuración. El cine de la Nouvelle Vague: una revisión histórica. *Historia y comunicación social*, 21 (1), 221-239.

VV.AA (1975). *Marguerite Duras*. París: Editions Albatros.

VV.AA (1997). *Marguerite Duras. El cine del desgarro*. Valencia: Ediciones de la Mirada.

## EL «IMPODER» DEL CINE. UN ANÁLISIS SOBRE *L'HOMME ATLANTIQUE*


### Resumen

«Usted permaneció en el estado de quien se ha ido. Y yo he hecho una película con su ausencia». Pronunciadas por Marguerite Duras en *L'Homme atlantique* (1981), estas palabras sintetizan el viaje de un film en el que la cineasta convierte la imagen ausente, el negro de una película sin imágenes, en su figura principal. Con ello, *L'Homme atlantique* se refiere no solo a la ausencia del otro que propone el relato, sino a la muerte del cine a partir de un film fundamentalmente construido desde la palabra, pensado como un texto oral. De esta manera, la película culmina con un pensamiento sobre la escritura que Duras vinculó al deseo y más precisamente a un deseo que se manifiesta como carencia, como la «plenitud de la falta de ser». Frente a los análisis que, para sostener la idea de una muerte del cine causada por la palabra, abordan el film a partir de la dialéctica entre la literatura y el cine, este artículo se centra en la especificidad fílmica de la película. Para ello, parte, por un lado, de la cuestión «figural» acuñada por François Lyotard para pensar el vínculo entre el deseo, la figura y el alejamiento de la significación textual, y, por otro lado, de la cuestión del espectador hacia la cual se dirige el film y con la que Jean Louis Schefer definió el cine como un crimen inevitable del mundo exterior. El artículo concibe ambas aproximaciones necesarias para abordar el «impoder» figurativo que el cine de Duras pone de manifiesto y que *L'Homme atlantique* trata desde un sentimiento de pérdida.



### Palabras clave

*L'Homme atlantique*; Marguerite Duras; negro; deseo; escritura, «impoder»; espectador; figural.



### Autor

Arnau Vilaró i Moncasí (Bellvís, Lleida, 1986) es Doctor en Comunicación por la Universitat Pompeu Fabra. Actualmente es Becario Posdoctoral en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, profesor de Estética y Estudios Visuales en la Universidad Autónoma de Barcelona y crítico de cine en la revista *Lumière*. Autor del libro *La caricia del cine. La invención figurativa de la Nouvelle Vague* (Shangrila, 2017), ha publicado numerosos artículos académicos sobre fenomenología de las imágenes y estética del cine francés.



### Referencia de este artículo

Vilaró i Moncasí, Arnau (2017). El «impoder» del cine. Un análisis sobre *L'Homme atlantique*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 24, 137-148.


## THE "IMPOWER" OF CINEMA: AN ANALYSIS OF *L'HOMME ATLANTIQUE*


### Abstract

"You remained in the state of the one who left. And I made a movie with your absence." These words, spoken by Marguerite Duras in *L'Homme atlantique* (1981), encapsulate the journey of a film in which she turns the absent image, the blackness of an imageless film, into the main figure. However, *L'Homme Atlantique* refers not only to the other's absence as told by the story, but to the death of cinema itself, through the creation of a film essentially constructed with words, conceived as an oral text. In this way, *L'Homme atlantique* culminates in a reflection on writing that Duras relates to desire and, more precisely, to a desire that manifests itself as lack, as the "fullness of the lack of being". Contrary to the studies that have approached the film from the perspective of the dialectic between literature and cinema to support the idea of a death of cinema caused by the word, this article focuses on the specificity of the film itself. To this end, I take up, on the one hand, the "figural" question posed by François Lyotard to consider the relations between desire, the figure and the move away from textual meaning, and, on the other hand, the question of the spectator addressed by the film, used by Jean Louis Schefer to define cinema as an inevitable crime of the outside world. This article considers both these approaches necessary to explore the figurative "impower" that Duras' films express and that *L'Homme atlantique* enacts as a sense of loss.



### Key words

*L'Homme atlantique*; Marguerite Duras; black; desire; writing;"impower"; spectator; figural.



### Author

Arnau Vilaró i Moncasí holds a PhD in Film and Media Studies from Universitat Pompeu Fabra. He is currently a Postdoctoral Fellow with Instituto de Investigaciones Estéticas at Universidad Nacional Autónoma de México, Professor of Aesthetics and Visual Studies at Universitat Autònoma de Barcelona, and a film critic for the magazine *Lumière*. He is the author of the book *La caricia del cine. La invención figurativa de la Nouvelle Vague* (Shangrila, 2017), and has published numerous academic articles on phenomenology of the images and aesthetics of French cinema.



### Article reference

Vilaró i Moncasí, Arnau (2017). The "Impower" of Cinema: An Analysis of *L'Homme atlantique*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 24, 137-148.

Edita / Published by

associació cineforum L'ATALANTE · EL CAMAROTE DE PERE JULES



Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED



**ISSN** 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com

# *ZABRISKIE POINT*. EL POP METAFÍSICO DE MICHELANGELO ANTONIONI

DR. JOËL MESTRE-FROISSARD
DR. JOAQUÍN ALDÁS RUÍZ

En la escena final de *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni, 1970) una lujosa residencia en el desierto de Phoenix vuela literalmente por los aires. El instante previo a este final condensa en el paisaje una alta carga emocional. Un absoluto *silencio en el cielo* parece anticipar la sorprendente explosión que está a punto de suceder. Lo que en un primer momento podría parecer un atentado personal de la protagonista inmediatamente es comprendido como un acontecimiento imaginario, una orquestada deflagración que durará casi seis minutos y en la que Antonioni se recrea empleando hasta diecisiete cámaras y puntos de vista diferentes. La rabia y el estado de ánimo de Daria (Daria Halphrin) se manifiesta en una violenta coreografía visual y sonora que arranca con una demolición y poco a poco nos va llevando hasta un territorio simbólico donde la belleza de la destrucción parece reclamar una regeneración de nuestro modo de vida y de nuestra propia cultura. En ese demoledor espacio de tiempo, nuestra percepción se enfrenta a los *significantes* y *significados* de la realidad aparente, atravesando el pensamiento de la confusa y afligida Daria, atormentada por un dramático suceso. La explosión representa así, retórica y simbólicamente, la ruina de nuestra sociedad de consumo (Figura 1).

Las sucesivas explosiones nos sitúan por un instante a un nivel cero[1], donde la forma ha sido reducida, convertida en pequeños y minúsculos fragmentos. Los distintos cambios de plano, la ralentización de la escena y el paso del estruendo al ritmo progresivo del tema musical *Careful with that axe, Eugene* interpretado por Pink Floyd[2], van ayudando a pensar y regenerar las imágenes. Nuestra pulsión icónica se esfuerza en dar sentido a lo informe, de imponer un orden al caos y el azar, semantizando nuestras percepciones visuales mediante proyecciones imaginarias, reconociendo e imponiendo un sentido figurativo (Gubern, 1996: 12). Simultáneamente la percepción tridimensional —que no se pierde en ningún momento—, se extiende de forma indefinida y más allá de la superficie de representación, dígase la pantalla o el lienzo (Zunzunegui, 2010: 48). Podría decirse que transitamos en esta escena desde una pintura primitiva de Cy Twombly o Jackson Pollock a una de Robert Raus-

chenberg. Desde una forma residual y en fragmentación, a un nuevo estado que germina (Figura 2).

La afición por la pintura de Antonioni es bien conocida. La practicó a lo largo de toda su vida, desde la infancia hasta muy avanzada edad, incluso tras sufrir una apoplejía en 1985. Antonioni era consciente de que un modelo de comunicación era posible a través de este medio tan frágil. La pintura se manifestaría en su cine de un modo explícito a través del *atrezzo*, la localización y decoración de interiores. Pero también, y de forma aún más elocuente, de un modo implícito y de forma análoga a través del conocimiento que tiene de ella, la forma en la que el pintor/la pintura gestiona, piensa y asocia la información que recibe del mundo. La extraordinaria plasticidad visual de esta escena final nos lleva a indagar de nuevo detalles de su filmografía. Concretamente en la observación de *Zabriskie Point* hemos encontrado un modelo paradigmático donde la pintura y la información, gestionada como experiencia estética, convergen de un modo visionario.

## 1. *ZABRISKIE POINT*: LA INFORMACIÓN COMO EXPERIENCIA ESTÉTICA

*Zabriskie Point* pertenece junto a *Deseo de una mañana de verano* (Blow-Up, 1966) y *El reportero* (Professione: reporter, 1975) a su trilogía americana, una aventura creativa y comercial con la Metro-Goldwyn-Mayer, Inc. (MGM) que duraría diez años y que le aportaría grandes éxitos y no pocas críticas. El contrato, firmado por su productor Carlo Ponti, estipulaba la realización de tres películas. Con *Blow-Up* las relaciones comenzaron bien, fue una película muy rentable; con *Zabriskie Point* no sucedería lo mismo. Su fracaso comercial y las duras críticas recibidas llevaron a la desconfianza y la incomprensión de la Metro. Como consecuencia, durante el rodaje de *El reportero*, habría muy

Figura 1. *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni, 1970).

Figura 2. *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni, 1970).

pocas concesiones a las exigencias creativas del director.

Recién estrenada *Blow-Up* Antonioni lee la noticia en un diario acerca de un joven que tras haber robado una avioneta fue abatido en el aeropuerto de Phoenix (EEUU) cuando intentaba devolverla. La información de esta noticia se convertiría en el detonante de su siguiente película. A modo de sinopsis, el argumento de la película nos sitúa durante un periodo de revueltas y movilización universitaria a finales de los años sesenta. Como si de un reportaje documental se tratara la película da comienzo en una acalorada asamblea de estudiantes, reunidos para tomar decisiones en defensa de los derechos civiles y atajar el conflicto con el poder establecido. Del ambiente que escenifica una violencia de carácter intelectual surge Mark (Mark Frechette), un personaje individualista y escéptico, que parece no casar con nadie ni con nada. A partir de ahí el espacio se abre al mundo exterior, al entorno urbano: sus calles, su industria, su publicidad, sus eslóganes. Una manifestación en el campus universitario desemboca en la muerte de un policía. Aunque no ha sido él, los medios señalan a Mark como posible autor del disparo, lo que le lleva de un modo improvisado a robar una avioneta y salir sobrevolando la ciudad. Por otra parte, una gran empresa, Sunny Dunes, especula con la posibilidad de una importante inversión inmobiliaria cerca de la ciudad de Phoenix. La joven Daria (Daria Halphrin), que trabaja para ellos, decide trasladarse por su cuenta en un viejo Buick a la reunión prevista cerca de esta ciudad, dando un extraño rodeo por todo el Estado. Mientras Mark se aleja de la ciudad y observa desde arriba la vertiginosa y desafiante extensión geográfica de la urbe y el desierto, acaba cruzándose casualmente con Daria. Ambos congenian y emprenden juntos un corto viaje en busca de combustible para la avioneta. De este modo llegan a un enclave geográfico todavía más extremo, se trata de *Zabriskie Point*, donde el delirio del paisaje y la alucinación de la droga les lleva a una ensoñación erótica. Sus caminos vuelven a separarse y Mark decide afrontar el regreso a Los Ángeles, mientras tanto Daria sigue la búsqueda del lugar donde su empresa debe culminar el negocio. Cuando finalmente lo consigue las noticias por la radio local ya habían informado de que un joven había sido abatido en el aeropuerto de Los Ángeles. El dolor de la noticia y su estado de ánimo hace que Daria reconozca en ese lugar

todo aquello que desprecia e imagina que puede destruir y cambiar.

La película, que tiene lugar en la costa oeste, se desarrolla entre el estado de California y el de Arizona, concretamente entre la ciudad de Los Ángeles, el Valle de la Muerte y muy cerca de la ciudad de Phoenix[3]. En ese triángulo conviven varios escenarios: la urbe, la arquitectura, las reivindicaciones sociales y el más absoluto vacío, el desierto. Para Antonioni este enclave era el mejor contrapunto a la masificación urbana y sofisticada de Los Ángeles donde se desarrolla parte de esta historia aparentemente simple, pero de contenido complejo.

El fracaso comercial de *Zabriskie Point* y el modelo de experimentación plástica y crítica que puso en práctica con ella la han marginado dentro de su filmografia más conocida y ha pasado a convertirse en una película de culto. Las razones de este fracaso y la incomprensión de gran parte del público y la crítica son de distinta índole. Resulta interesante conocer por qué una compañía como la Metro realizó el encargo. La opinión de Román Gubern es clara: «[l]a presión de los independientes de Nueva York y de California ha sido un factor decisivo en los cambios de orientación de la industria de Hollywood. La nueva agresividad política —*Ice* (1969) de Robert Kramer— y la libertad sexual de los films de Warhol, aplaudidos incluso en Europa, explican que la conservadora Metro-Goldwyn-Mayer contrate a Antonioni y le dé carta blanca para rodar en su país *Zabriskie Point* (1969). La *conciencia de abuelita* de la tradición cinematográfica hollywoodiense se está derrumbando estrepitosamente y las grandes empresas no sienten el menor escrúpulo en financiar o en distribuir los ataques solemnes al *American way of life* que la juventud exige de las pantallas» (Gubern, 2014: 389). Por otra parte, cuando en febrero de 1970 se estrenó la película en Estados Unidos, hacía tan solo tres años que el Código Hays[4] había dejado de actuar en las producciones cinematográficas americanas. Durante treinta y tres años el sistema de censura promovido por el líder republicano William H. Hays marcó las reglas sobre lo que se podía y no se podía ver en el cine americano, unas normas que cambiaron el modo de hacer cine y su consumo. La exhibición de ciertas películas europeas e independientes quedaron por tanto prohibidas. Las restricciones no impidieron en muchos casos la realización de un cine autóctono audaz y sugestivo, pero sí troquelar y consensuar de algún modo el gusto del gran público.

Hacia mediados de los años sesenta la euforia del despegue económico tras la Segunda Guerra Mundial y la transformación social caracterizada por el influyente *American way of life*, que repercutiría en todos los niveles de la sociedad durante casi dos décadas, desemboca en la llamada *contracultura*, un movimiento social que rechazaría los valores y el modo de vida dominante. Este nuevo ideario americano representaría un punto de inflexión, un paréntesis especialmente crítico, frente a la envejecida moral que también en Europa tendría su proyección coincidiendo con el Mayo del 68 francés. El contexto no estaba exento de polémica debido a la aclamada libertad sexual, el LSD y la exaltada rebelión *hippie* que, añadidos al factor del pacifismo, darían mucho que hablar. Y aunque muchos jóvenes murieron al ser enviados a combatir en la Guerra de Vietnam (1955-1975), el tono de protesta quedó *de facto* reflejado en las calles con grandes manifestaciones sociales y estudiantiles en favor de los derechos civiles, en la lucha por la libertad de expresión y contra la segregación racial. Inmersa en ese proceso de cambio, la juventud mejoró su nivel de vida, y experimentaría un salto cualitativo que propiciaría el alza del consumo. A través de sus principales vías de expresión, la música y la moda, vivirán la expansión de los sentidos. Esto dio lugar a una fase realmente productiva creativamente, en la que el *Pop Art* surgido del Londres de posguerra será proclamado como una tendencia dominante en el mercado del arte. A ello contribuyeron fácilmente los Estados Unidos, gracias a sus propias figuras de

identidad y el carácter que imprimieron sus populares imágenes publicitarias, de la televisión y el cine (Lippard, 1993: 139). Las actitudes de oposición al sistema vigente, desde un punto vista artístico y creativo, estaban interesadas en evocar vivencias propias a través de la sinestesia, la alteración de la percepción del tiempo, el sentido de la identidad, la empatía, etc. En definitiva, la experiencia psicodélica[5] será una de las manifestaciones más notorias de la *contracultura*, ofreciendo una vía de escape a los límites impuestos a la conciencia ciudadana por el capitalismo. Aunque a principios de los años setenta perdería esa notoriedad, al ser desplazada por otras corrientes culturales, la identidad de su influencia sigue persistiendo todavía en múltiples manifestaciones contemporáneas, siendo especialmente obvia en la publicidad, el videoclip, la música de vocación *underground* y el cine (Aldás y Mestre, 2014: 35).

Si en la célebre *Blow-Up* Antonioni cuestionaba la *realidad* a través del objetivo de la cámara de un fotógrafo de éxito en la capital europea del Pop Art, en *Zabriskie Point* configura la mirada desde la óptica del sarcasmo y la ironía del destino. Es el punto de vista de dos jóvenes disconformes con el modo de vida capitalista.

Es evidente que la tradición pictórica desde la Ilustración hasta la actualidad ha estado muy vinculada progresivamente a la subjetividad del artista, pero también al progreso tecnológico y de un modo muy directo a la información de los acontecimientos y los medios de comunicación emergentes. El uso de la información a través del arte es complejo, sobre todo porque hoy abarca tanto de la realidad mediática como del mundo percibido y también del recordado, es decir, una convergencia muy clara entre la percepción, la memoria y el razonamiento (Damasio, 2009: 101). La gestión de toda esta maquinaria neural determina los diferentes lenguajes a los que el arte y en concreto la pintura o el cine nos tienen acostumbrados. Sin embargo, debemos establecer que el concepto de información, y sobre todo el de comunicación, no tiene para ellas el mismo sentido pragmático que tiene para otras áreas en un sentido convencional, lo cual no quiere decir que no busquen una eficacia formal en sus producciones. El arte sabe que la información puede ser un sistema de control, un conjunto de consignas en las que se supone que hay que creer (Deleuze, 1987) y que por tanto puede asumir o bien reaccionar, manifestándose como un medio expresivo y de reflexión personal. El arte es en muchas ocasiones un acto de resistencia, un modelo de uso a la contra de la información consensuada. La información es siempre ampliada convergiendo en ella datos de distinta procedencia emocional. A través de la manifestación artística es posible ordenar y guiar las emociones, todos esos estímulos que provienen de la percepción del entorno. Será el proceso intelectual y el criterio del autor el que determine la jerarquía de la forma en su obra dando sentido a una idea (Dondis, 1998: 167). Es precisamente tener conciencia de esa toma de decisiones la que proporciona a su autor una particular satisfacción.

Tras varias décadas desde su producción, *Zabriskie Point* nos confirma el tratamiento preferentemente visual que la información y la cultura tienen actualmente, y lo reveladora que resulta como experiencia estética y manifestación artística. La inmersión en el contexto y la cultura americana de un autor formado en la memoria de Europa, en la Italia de entreguerras, nacido en Ferrara, la ciudad que situarían como la más metafísica pintores de la vanguardia artística como De Pisis, De Chirico, Savinio o Carrà (Sáenz, 1990: 23; Calvesi, 1990: 105), hacen de Michelangelo Antonioni un singular analista de la información en *Zabriskie Point*. Salir de su entorno y contexto habitual le permitieron identificar con más claridad e intensidad aspectos visuales de la cultura americana encontrando valores y analogías más allá de su mera representación. Para Antonioni, Norteamérica no solo era uno de los países más interesantes del mundo, sino el que más. Un lugar donde podían apreciarse en estado puro algunas

de las paradojas más evidentes de nuestro tiempo. Conocía bien América, pero quería verla con sus propios ojos, no como un simple viajero sino como un artista, como un creador (Antonioni, 1970).

En 1887 Oscar Wilde ya afirmaba con cierta clarividencia: «[l]a verdadera unidad de las artes se encuentra no en el parecido de un arte con otro, sino en el hecho de que para la verdadera naturaleza artística todas las artes portan el mismo mensaje y hablan el mismo lenguaje con diferentes lenguas» (Wilde, 2014: 39). A veces resulta difícil entender cómo «hablan» las imágenes. Explicar la imagen es un reto ciertamente complicado incluso para los más avezados especialistas, conscientes de la dificultad del lenguaje verbal o escrito para expresar en palabras la dimensión del acontecimiento visivo, y que la existencia de algunos códigos pueda hacer su significación complicada[6]. En *Zabriskie Point*, Antonioni consigue conjugar datos, emociones y memoria empleando una sintaxis propia del cine y la pintura.

## 2. DE LA PINTURA EXPLÍCITA

La inmersión de Antonioni en la escena y cultura americana nos lleva a un modelo de pintura explícita muy distinto al que estábamos acostumbrados en películas anteriores a *Zabriskie Point*. Antonioni había reconocido en muchas ocasiones su deuda con los grandes pintores y arquitectos de la tradición artística italiana (Moure, 2016: 145). Sin ir muy lejos sus citas en *La noche* (La notte, 1961) son un claro manifiesto. Es el caso del pequeño bodegón de Giorgio Morandi en el despacho de Giovanni Pontano (Marcello Mastroiani) —el escritor protagonista—, el Massimo Campigli del salón o la enorme pintura de Mario Sironi, un óleo de dos metros de altura bajo el título homónimo *La notte* o *La caduta* de 1937-1938. En *Blow-Up* el argumento está centrado de forma predominante en la fotografía y la imagen de moda; aun así, la pintura aparece de forma explícita, aunque muy tangencial, siempre como contrapunto o contraste. Es el caso fugaz de una pintura expresionista y muy cromática en una de las paredes del estudio o la presencia de Bill (John Castle), un amigo pintor de Thomas (David Hemmings) al que el protagonista muestra un gran respeto. En pocas ocasiones Thomas, el arrollador fotógrafo, se muestra tan frágil como en la escena en la que Bill comenta una de sus viejas pinturas de aspecto cubista: «no representan nada cuando los pinto, son un revoltijo, después acabo encontrando algo a lo que asirme (como esa pierna)… y toma forma por sí mismo… adquiere sentido… es como hallar una pista en una investigación» (Aldás y Mestre, 2014: 22). Efectivamente el tema principal de *Blow-Up* para Antonioni es «ver o no ver el valor exacto de las cosas» (Antonioni, 2002: 133). Antonioni confirma que sus películas son siempre obras de investigación: «mi trabajo es como cavar, es una excavación arqueológica entre el material árido de nuestros tiempos. Así es como empecé mi primera película y eso es lo que todavía estoy haciendo» (Antonioni, 1970).

También en *Blow-Up* hay una pintura explícita y un sentido de búsqueda e inmersión en la imagen con la que quería ir de la evidencia hacia un sentido más abstracto y profundo de ella. En 1965, el artista británico Richard Hamilton trabaja en su nueva serie *People*[7]. Partiendo de fotografías panorámicas de bañistas en la playa somete la imagen a una ampliación sucesiva hasta acabar distorsionando el sentido de la imagen que refuerza con la intervención pictórica del *gouache*. Lo que hace en cierto modo es poner en práctica un procedimiento similar al que veríamos no mucho más tarde por Antonioni en su película *Blow-Up*, incluso en la serie de acuarelas que el propio cineasta elaboró bajo el título *Las montañas encantadas*.

Al hilo de este comentario y en relación al tratamiento cromático en *Zabriskie Point*, tiene especialmente interés recordar su película *Desierto rojo* (Il deserto rosso, 1964); en esta ocasión la pintura, pero sobre todo el color, se manifiesta de

un modo más abstracto y psicológico. Es obvio que tratándose de su primera película rodada en color prestara especial atención a este elemento básico de la comunicación visual. Resulta paradójico que el tema de esta película sea precisamente la incomunicación y que se apoyara en el color como elemento comunicativo. Antonioni se recrea en esta película en una estrategia de sintaxis visual en principio muy básica. Sobre el trasfondo gris y nublado de la ciudad industrial y portuaria de Ravena —tan desértica como el Valle de la Muerte—, introduce como contraste el juego entre dos colores complementarios: rojo y verde (Figura 3). Antonioni emplea el rojo en muchas de sus localizaciones bien rescatando o enfatizando el color ya existente o bien pintándolo *ex profeso* para que el discurso cromático se mantenga. Como por ejemplo los depósitos y tuberías cuando son resaltados de una agrisada monocromía, o mediante la indumentaria de los personajes en escena: un abrigo, un objeto, una pared; o también el caso de las cabinas de aseo en *Zabriskie Point*, o el color corporativo de la compañía de alquiler de coches en *El reportero*. Subliminalmente hay una letanía del color como parte fundamental del discurso fílmico que nos acompaña a lo largo de toda la película en un nivel del que no somos totalmente conscientes.

También en *Desierto rojo* se detecta un empleo de la forma cromática muy sintética y ortogonal, desde los propios encuadres de algunas escenas hasta las pruebas de color que Giuliana (Monica Vitti) emplea para las paredes del que será su nuevo negocio. No es casual por tanto que Antonioni se viera atraído por la obra del americano Mark Rothko con el que llegó a mantener una breve correspondencia. En una de las visitas del cineasta italiano al estudio de Rothko en Nueva York, Antonioni le comenta: «[u]sted y yo hacemos lo mismo, usted pinta la nada, y yo filmo la nada». Recuerda Enrica Fico, esposa de Antonioni desde 1986 hasta su fallecimiento en 2007, que «los colores, las formas y el espacio lo introducían en una dimensión extraordinaria que lo alimentaba: a él le curaban los verdes, los amarillos, pero sobre todo la abstracción» (Galván, 2015).

Pocos años después, durante el rodaje de *Zabriskie Point* nos situamos en un nuevo contexto y una nueva cultura. Incluso dentro de Estados Unidos se evidencian ciertas diferencias. El pop americano de la costa Este se distinguiría claramente del de la costa Oeste, mientras que el arte en Nueva York hace más referencias al objeto y a la imagen de apropiación publicitaria, en California la pintura tendría un carácter más escenográfico y vinculado a la arquitectura, a las grandes dimensiones de las vallas publicitarias. En la película *Zabriskie Point* desaparece el formato convencional de pintura explícita a modo de cuadro tan propio de sus filmes europeos, y se manifiesta de una forma más cultural y urbana, pero también de un modo poético y psicológico. Antonioni busca e incide por

**Figura 3.** ***Zabriskie Point*** **(Michelangelo Antonioni, 1970).**

ejemplo en la pintura de las fachadas de un polígono industrial de Los Ángeles, escenas donde el trampantojo en ocasiones o la intención narrativa acusan aún más el carácter subliminal de ciertos mensajes. Un acoso y una violencia que todavía es más evidente a través de la publicidad, los anagramas y logotipos de empresa donde se nos recuerda el modelo de sociedad en el que nos encontramos: industrializado (metalurgia), capitalista (bancos), burgués (viajes e inmobiliarias); aunque otras de modo más dócil recurren a imágenes figurativas y despreocupadas que recuerdan a Alex Katz o Norman Rockwell (Figura 4).

Precisamente la publicidad como herramienta de expresión fue un medio al que Marshall McLuhan ya apuntaría desde principios de los años cincuenta en su mítico libro *La novia mecánica* (1951), un atractivo medio donde convergen sexo y tecnología en un mundo siempre feliz (McLuhan, 1998: 38). Artistas como Eduardo Paolozzi explorarían este medio ya desde finales de los años cuarenta y de un modo más experimental de forma parale-

Figura 4. *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni, 1970).

Figura 5. *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni, 1970).

la a McLuhan, camino de un nuevo movimiento artístico que alcanzaría su mayor apogeo durante los años sesenta. En un contexto de máximo activismo social y cultural el pop art británico y luego americano se vieron influidos por interferencias de todo tipo y distintas derivas entre las que se encuentra la psicodelia, identificada como una tendencia creciente de gran libertad creativa que proyectaría un estilo verdaderamente innovador, dando un gran salto en la comunicación, en la percepción del mensaje publicitario. La unión y síntesis de distintas artes como concepto de interferencia (Dorfles, 1954: 30) sumó otras premisas elementales consecuentes con el discurso comunicativo, entre ellas el manejo de ideas como: apropiación, descontextualización, fragmentación, superposición, yuxtaposición, además de los conceptos serie y repetición.

A finales de los años sesenta la cultura pop está muy arraigada, sus derivas en la psicodelia y el arte conceptual no han distorsionado del todo la naturaleza apropiacionista como estrategia, la síntesis formal y la saturación cromática como recursos evidentes de su plástica visual. La influencia del Art Nouveau y el simbolismo sumó al arte psicodélico un efecto deslumbrante no solo para quien lo contempla sino también para quien lo ejecuta. Yuxtaponer palabras, mensajes reivindicativos, colores saturados, símbolos, motivos naturales e imágenes residuales de un soporte ya intervenido provocaba un peculiar aturdimiento. Precisamente esta estética aparece de forma explícita en *Zabriskie Point*; es la escena en la que Mark, Daria y un pintor local convierten la avioneta en una pintura voladora, y en la que Mark comenta: «así no verán que es un avión, sino una extraña ave prehistórica vista sobre el desierto del Mojave con los genitales fuera» (Figura 5).

## 3. DE LA PINTURA IMPLÍCITA

La pintura implícita en *Zabriskie Point* es sin duda la más elocuente. El cine de Antonioni está lleno de recursos y estrategias visuales propias de la pintura. Aquí consigue además alinearse con una preocupación estética, arriesgando en su experimentación formal y asociativa. Antonioni vuelca en esta película sus constantes creativas anteriores, pero en un nuevo contexto y con elementos referenciales nuevos.

Es el caso de la bandera americana cuando en ocasiones ondea soberbia y se nos muestra arrogante desde el despacho de Lee Taylor (Rod Taylor) en Sunny Dunes, y otras cuando aparece ultrajada y teñida de rojo como elemento secundario en la habitación de estudiante de Mark. Su búsqueda de contrastes y polaridades con diferentes recursos enriquece el discurso visual. Nos referimos sobre todo a los desiertos y las ciudades, a la combinación de escenas icónicas y saturadas con otras absolutamente distorsionadas. Desde el principio de *Zabriskie Point*, Antonioni emplea la imagen provocada por el movimiento rápido de la

cámara, el desenfoque y la profundidad de campo. Ya desde la asamblea de estudiantes o el primer recorrido por la ciudad con la furgoneta, Antonioni emplea un *glitch*, un error o incapacidad técnica como recurso visual con el que nos permite abstraernos y descansar la mirada de formas y objetos precisos. Antonioni conocía probablemente el cine experimental americano de Stan Brakhage, Harry Smith, Shirley Clarke o Paul Sharits, cineastas consagrados a la experimentación abstracta de imágenes y sonidos, que en aquellos años construían lo mejor de su obra (Barroso, 2006: 241). En cierto modo se trata de recursos psicodélicos que también nos recuerdan a *El nadador* (The Swimmer, Frank Perry, 1968), aquella película interpretada por Burt Lancaster y basada en un relato de John Cheever, donde se exploran emociones y registros visuales a nivel cromático muy variados, desde escenas de colores aterciopelados a recursos *psicodélicos* más propios de la televisión que del cine: desenfoques, destellos y descomposiciones geométricas de la luz (Mestre, 2007: 81). La pintura entra de nuevo en escena, Antonioni juega de esta manera con el azar y cierta improvisación, los barridos de color y reflejos casuales del entorno quedan registrados y alternando con imágenes de una extrema iconicidad (Figura 6).

El uso del cinemascope refuerza la horizontalidad del paisaje, el género protagonista de esta película. Antonioni reclama un formato capaz de recoger el placer de perderse y vagar tanto cuando existen los personajes como cuando acontece el absoluto vacío. Como señala Starobinski, «no es tanto la acción de ver la que es propia de la mirada, sino la de esperar; precisamente en esta obstinada oscilación entre ver y esperar la desertización del escenario se abre a la epifanía del personaje». De hecho, cualquier pedazo de paisaje es útil para transmitir esa idea del país e incidir sobre la psicología de un tema que tanto le obsesiona, la incomunicación y la fragilidad de los sentimientos (Mancini y Perella, 1987: 75). Como en el clímax que tiene lugar en el enclave desértico de *Zabriskie Point*, lugar que turba la conciencia de los protagonistas y provoca la introspección sensible que aflora sus emociones internas. El escenario se convierte en un testigo silencioso y abierto a la manifestación libre de los sentidos; un lugar propicio para la *performance* lúdica del amor fundiéndose con los movimientos rítmicos de una danza contemporánea. «Utilizar los elementos naturales para expresar en forma exteriorizada el drama de los personajes es un recurso expresionista al que el cine, en forma más

**Figura 6.** ***Zabriskie Point*** **(Michelangelo Antonioni, 1970).**

o menos refinada, desde Murnau a Antonioni, no renunciará ya jamás» (Wenders, 2016: 141).

El contraste como estrategia sigue de un modo muy evidente a través de la arquitectura de carácter racionalista y la naturaleza de modo orgánico, representaciones de la masificación y el vacío respectivamente. Si la arquitectura y el urbanismo ya eran elementos referenciales de primer orden en el cine de Antonioni, en *Zabriskie Point* aparecen de nuevo reforzados empleando violentas perspectivas y vistas aéreas. El mapa y la maqueta construidos *adhoc* para la ficción cinematográfica

se convierten en elementos fundamentales como simulacros de la realidad, así como los maniquíes de plástico para la campaña publicitaria de Sunny Dunes, la vida natural presentada de un modo artificial (Figura 7). Es precisamente en el empleo de estos modelos donde encontramos influencias de naturaleza y poética metafísica. Esta pintura italiana de la vanguardia artística recoge un testimonio clásico de la ciudad moderna, influidos como estaban por el Quattrocento, su pintura proyecta una ilusión melancólica e inquietante, más allá del dato puramente urbanístico. La arquitectura se nos muestra en ocasiones como un marco hostil y desestabilizador para los personajes, y en otros como un entorno afín y protector.

Figura 7. *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni, 1970).

Muy cerca de la ciudad de Phoenix, la residencia Boulder Reign diseñada por Hiram Hudson Benedict para Carl Hovgaard sirvió a Antonioni para la escena final[8]. La construcción se usó tanto como lugar de rodaje como modelo y réplica de la misma casa que es demolida en la escena final de la película. Benedict conocía el trabajo del arquitecto Paolo Soleri[9] y los modelos establecidos por Frank Lloyd Wright. En pleno apogeo del *hipismo* surge esta arquitectura elitista, la naturaleza es doblegada de un modo sofisticado y acorde a las necesidades del hombre, el contacto con ella es perverso. El desierto en las proximidades de Phoenix es hoy una zona residencial tras otra, lo que Rod Taylor divisa desde la terraza de *Boulder Reign* no es más que un espejismo, una *memoria del futuro*. Hoy un breve paseo virtual por Google Earth en estas coordenadas nos da testimonio de en qué se ha convertido aquel paraje soñado por la propia empresa Sunny Dunes.

Es aquí donde tiene lugar el desenlace de la película, o por lo menos uno de ellos: al igual que sucede en la pintura no siempre hay un único foco de atención. La demolición representa así, retórica y simbólicamente, la destrucción de la sociedad de consumo. La casa y cada una de sus partes es un símbolo, un campo de acción, parte de un gran mural. «[V]emos lo que sabemos, no lo que hay; el modo en que nuestra cultura está construida, en que se organizan las experiencias acumuladas, nos hace reconstruir e incluso construir el significado de cuanto imaginamos con nuestros sentidos» (Calabrese, 2014: 51). La configuración de esta deflagración recuerda la intensidad de los *drip paintings* abstractos del pintor estadounidense Jackson Pollock. Su trascendencia en el devenir del arte representaría no solo el nacimiento del expresionismo abstracto o la *action painting*, considerado el primer movimiento genuinamente norteamericano del siglo XX, sino también el desarrollo de una nueva técnica. La obra de Pollock ya no es una *ventana* abierta al mundo exterior, sino más bien una explosión volcánica de energía.

Figura 8. *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni, 1970).

Cuando construye la escena final Antonioni sitúa al espectador, como lo hace Pollock, *literalmente dentro del cuadro*. El marco de construcción de la imagen descubre así la tremenda fuerza expresiva de su arte y la virtud del mensaje. Provoca una abundante tensión emotiva que, al ser *repetida* desde distintos ángulos, recuerda el proceso de instrumentación mecánica del cliché utilizado en las serigrafías de Andy Warhol. Parece imposible asegurar si es la percepción la que está en la base de su significación o justamente lo contrario. La correspondencia entre *representación* y *realidad* puede ser ilusoria, pero el esquema figurativo de lo real proporciona a esa imagen la cualidad de una acción codificada que excluye cualquier concepto de visión cándida, arbitraria o caprichosa. Precisamente, desde esa naturaleza es de donde se desprende esa apoteosis final y catártica.

## 4. CONCLUSIONES

Nada en el cine es natural, todo es puro artificio. Antonioni extrae su lenguaje de su imaginario y de la memoria, dos caras de la misma actividad cerebral, y donde las imágenes de la historia reciente de la pintura desempeñan una tarea determinante. Aunque *Zabriskie Point* es una meditación poética sobre un sueño de América en estado de crisis su discurso se mueve entre el paisaje documental geográfico y social y la abstracción. Personajes a la deriva y en diálogo con el ambiente, en ocasiones desinhibidos, en otros ambiciosos, incomunicados o marginales. Este breve estudio nos despeja una interesante conclusión, y es que hay más pintura en el cine de Antonioni que en sus propios cuadros. La concordancia psicológica entre las ideas, el material y la técnica, un hecho que nos confirma que la pintura fue para Antonioni un conocimiento clave en el proceso conceptual y plástico de muchas de sus películas, en ocasiones a través de la razón y en otras del azar. Un modelo de pensamiento que Antonioni empleó más a través de su cámara que a través de sus guiones (Rosenbaum, 1984).

Las teorías de Marshall McLuhan como pensador del Pop[10] han tenido una interesante vigencia, parte de la pintura actual sigue empleando una estrategia *apropiacionista* muy atenta a la fotogra-

fía y al uso sofisticado del mensaje y la imagen de naturaleza mediática. La inmersión de Antonioni en el contexto americano con motivo de *Zabriskie Point* asocia elementos de la cultura europea y en concreto de la poética metafísica italiana con características propias del pop art americano. Como hemos visto Antonioni alude de forma implícita a la pintura metafísica de Carlo Carrà, en cuadros como *La Musa metafísica* (1917) o Giorgio De Chirico en *Las musas inquietantes* (1917), bien empleando objetos descontextualizados o ficcionales como mapas o maniquíes en interiores, o como en el caso de Mario Sironi empleando calles y perspectivas de la urbe industrial como en *Paisaje urbano con camión* (1920) o *Paisaje con peatón* (1929) (Figura 8). Estudios recientes acerca de la figuración postconceptual en la pintura demuestran que esta vía de convergencia entre la pintura metafísica y el pop art sigue vigente (De la Torre, 2013: 513). ■

## NOTAS

1 En alusión a Daniel Buren existe la necesidad de abordar la imagen desde una sintaxis y unos códigos muy elementales, desde los límites del soporte a los modelos referenciales, intentando que todos convivan en un escenario posible y de apariencia siempre inacabada.

2 El teclista Richard Wright había compuesto la melódica canción *The violent sequence*; pero al ser rechazada, cambiaría el título más tarde por el de «Us and them» (incluida en el exitoso LP *The dark side of the moon* de 1973). Antonioni hizo sincronizar y re-grabar «Careful with that axe, *Eugene*» (una pista de la cara B del sencillo *Point me at the sky* de 1968, incluida como versión en vivo en el LP «Ummagumma», publicado en 1969) que, a diferencia de la primera, ofrecía a las imágenes un más que acertado acompañamiento instrumental y el desgarrador grito incendiario del bajista y vocalista Roger Waters.

3 El enclave de Zabriskie Point forma parte de la Sierra Amargosa, ubicado al Este del Death Valley National Park, en California (EEUU). El terreno está compuesto por los sedimentos de un lago que se secó hace cinco millones de años, mucho antes de la formación del valle. Tomó su nombre de Christian Brevoort Zabriskie, propietario de la explotación minera encargada de la extracción de bórax y que estuvo activa hasta 1933. La sal de bórax tiene muchas aplicaciones comerciales entre ellas como componente de detergentes, pesticidas, manufactura vidrios y pinturas.

4 https://goo.gl/3Uuras [consulta: 2017/02/25].

5 El término *psicodelia* es la adaptación al español del inglés *psychedelia*, un neologismo formado a partir de las palabras griegas ψυχή / «alma» y δήλομαι, «manifestar». La palabra psicodélico fue inventada por el psicólogo británico Humphry Osmond (1917-2004) y significa "que manifiesta el alma", es decir, todo lo relacionado con la manifestación de elementos psíquicos que en condiciones normales están ocultos o referidos a la estimulación intensa de potencias psíquicas. Por tanto, la psicodelia está caracterizada por la excitación extrema de los sentidos, estimulados por drogas alucinógenas, música estridente, luces de colores cambiantes, etc.

6 En su libro *Modern Painters*, Vol. III, sección III, capítulo XII, el escritor humanista inglés John Ruskin anotaba: «Es verdad que en todas las cualidades que implican sensaciones puede existir una duda acerca de si diferentes personas reciben la misma sensación del mismo objeto [...]; pero, aunque esto no ayuda a explicar tales hechos, no altera sin embargo los hechos mismos» (Ruskin, 2014: 60).

7 https://goo.gl/Uf8tr9 [consulta: 2017/02/25].

8 https://goo.gl/ZAoKLx [consulta: 2017/02/25].

9 https://goo.gl/MCjTgL [consulta: 2017/02/25].

10 Conferencia del 9/7/2014 de Guillermo Solana en el Museo Thyssen Bornemysza de Madrid bajo el título *McLuhan pensador del pop*. https://goo.gl/RfzrmY [consulta: 2017/02/25].

## REFERENCIAS

Aldás, J., Mestre, J. (2014). *Los ojos del verbo*. Valencia: Sendemá.

Antonioni, M. (2002). *Para mí hacer una película es vivir*. Barcelona: Paidós.

Antonioni, M. (1970). Let's talk about Zabriskie Point. *Esquire* vol. 74, n. 441. <https://goo.gl/bpol5Q>

Barroso, M. A. (2006). *M. A. Antonioni. Tecnicamente dolce*. Madrid: Jaguar.

Calabrese, O. (2014). *El trompe-l'oeil*. Madrid: Casimiro.

Calvesi, M. (1990). *La metafísica esclarecida. De De Chirico a Carrà, de Morandi a Savinio*. Madrid: La balsa de la Medusa/ Visor.

Damasio, A. (2009). *El error de Descartes. La emoción, la razón y el cerebro humano*. Barcelona: Crítica.

De La Torre, P. (2013). *La figuración postconceptual*. Valencia: FireDrill.

Galvan, L. F.(2015) Cine y arte: La pintura de Michelangelo Antonioni. *ENFILME*, 31/07/2015 <https://goo.gl/EyXuCv>

Deleuze, G. (1987). *¿Qué es el acto de creación?* Conferencia en la Femis (Paris). Escuela Superior de Oficios de Imagen y sonido, 17/03/1987. <https://goo.gl/WnaElc>

Gombrich, E. H. (1982). *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Barcelona: Gustavo Gili.

Gubern, R. (1996). *Del bisonte a la realidad virtual*. Barcelona: Anagrama.

Gubern, R. (2014). *Historia del cine*. Barcelona: Anagrama.

Mancini, M., Perella, G. (1987). *Michelangelo Antonioni. Arquitectura de la visión*. Madrid: Ministerio de Cultura y MNCARS.

Mcluhan, E., Zingrone, F. (1998). *McLuhan. Escritos esenciales*. Barcelona: Paidós.

Mestre, J. (2007). *Cuando la verdad nace del engaño*. Valencia: UPV.

Moure Pazos, I. (2016). *Ferrara metafísica: De Roberti a Antonioni, pasando por De Chirico. Liño Revista anual de Historia del arte*, 22. http://dx.doi.org/10.17811/li.22.2016.141-148.

Rosenbaum, J. (1984). *Zabriskie point (1984 review)*, 25/08/1984. <https://goo.gl/3fYNlj>

Ruskin, J. (2014). *Imitación y verdad*. Madrid: Casimiro.

Sáenz, O. (1990). *Giorgio De Chirico y la pintura metafísica*. Mexico: UNAM.

Wenders, W. (2016). *Los píxeles de Cezanne y otras impresiones sobre mis afinidades artísticas*. Buenos Aires: Caja Negra.

Wilde, O. (2014). *Las artes y el artesano. La unidad de las artes (Una conferencia y un té de las cinco)*, de las reseñas al Ciclo de Ponencias de Selwyn Image sobre arte moderno (diciembre de 1887). Madrid: Gadir.

Zunzunegui, S. (2010). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.

## *ZABRISKIE POINT*. EL POP METAFÍSICO DE MICHELANGELO ANTONIONI


### Abstract

La presencia de la pintura en el cine de Michelangelo Antonioni es bien conocida, tanto de forma explícita formando parte del atrezzo y decoración de interiores, como de forma implícita a través de sus localizaciones, encuadres y elementos estructurales de la sintaxis visual de la imagen. En ambos casos, la película *Zabriskie point* (1970) muestra un interesante paradigma en el que convergen el Pop Art americano y elementos de la tradición poética metafisica italiana. Su inmersión en el contexto social y cultural norteamericano de finales de los años sesenta le ofrecieron a Antonioni la oportunidad de gestionar nuevos modelos referenciales. La información como experiencia estética desemboca en un discurso donde tienen lugar la intuición, la memoria y el razonamiento, una sofisticada codificación que señala ciertas analogías con la pintura actual.



### Palabras clave

Pintura, cine, arquitectura, sociedad contemporánea, mass media, información, estética.



### Autores

Joël Mestre-Froissard (Castellón, 1966) es pintor y profesor contratado doctor en el departamento de Pintura de la Universitat Politècnica de València y miembro del Centro de Investigación Arte y Entorno (CIAE). Ha escrito para diferentes revistas como *Lars* o *Arte y Parte*, es además co-autor del libro *Los ojos del verbo* (Sendemá, 2015). Su pintura explora la relación entre procedimientos tradicionales, tecnología y nuevos medios de comunicación. Su obra forma parte de las colecciones del IVAM, ARTIUM, CAC Málaga o ArteDKV.

Joaquín Aldás Ruiz (Buñol, 1958) es pintor y profesor titular de universidad en el departamento de Pintura de la Universitat Politècnica de València y miembro del Centro de Investigación Arte y Entorno (CIAE). Su labor educativa y de investigación se centra en el estudio de los medios de masas como instrumento de comunicación aplicado a la práctica pictórica contemporánea. Es además co-autor del libro *Los ojos del verbo* (Sendemá, 2015).



### Referencia de este artículo

Mestre-Froissard, Joël, Aldás Ruiz, Joaquín (2017). *Zabriskie Point*. El pop metafísico de Michelangelo Antonioni. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 24, 149-163.


## *ZABRISKIE POINT*: THE METAPHYSICAL POP OF MICHELANGELO ANTONIONI


### Abstract

The presence of painting in Michelangelo Antonioni's films is well known, both explicitly as part of their props and set designs, and implicitly, through their locations, frames and structural elements of the visual syntax of the image. In both cases, the film *Zabriskie Point* (1970) constitutes an interesting paradigm in which American pop art and elements of the poetics of the Italian metaphysical art tradition converge. His immersion in the American social and cultural context in the late 1960s offered Antonioni the opportunity to work with new models of reference. Information as aesthetic experience results in a discourse that brings together intuition, memory, and reasoning, a sophisticated coding system that suggests certain analogies with contemporary painting.



### Key words

Painting, Cinema, Architecture, Contemporary society, Mass media, Information, Aesthetics.



### Authors

Joël Mestre-Froissard is a painter and lecturer with the Department of at Universitat Politècnica de València in Spain, and a research fellow with the Centro de Investigación Arte y Entorno (Art & Environment Research Centre). He has contributed to various journals, including *Lars* and *Arte y Parte*, and is also co-author of the book *Los ojos del verbo* (Sendemá, 2015). His painting explores the relationship between traditional procedures, technology and mass media. His work is represented in the collections of Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), ARTIUM, CAC Málaga, and ArtDKV.

Joaquín Aldás Ruiz is a painter and senior lecturer with the Department of Painting at Universitat Politècnica de València in Spain, and a research fellow with the Centro de Investigación Arte y Entorno (Art & Environment Research Centre). His teaching and research focuses on the study of the mass media as an instrument of communication applied to contemporary pictorial practice. He is also co-author of the book *Los ojos del verbo* (Sendemá, 2015).



### Article reference

Mestre-Froissard, Joël, Aldás Ruiz, Joaquín (2017). *Zabriskie Point*: The Metaphysical Pop of Michelangelo Antonioni. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 24, 149-163.

Edita / Published by

associació cineforum L'ATALANTE · EL CAMAROTE DE PERE JULES



Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED



**ISSN** 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com

# POÉTICA DEL MONTAJE EN *AGUAESPEJO GRANADINO*: INVESTIGACIÓN ESTÉTICA, TÉCNICA Y PEDAGÓGICA SOBRE LA EXPERIENCIA DEL ESPECTADOR EN LA OBRA DE VAL DEL OMAR

GONZALO DE LUCAS
IVÁN PINTOR IRANZO

## 1. INTRODUCCIÓN

«Queremos hacer un cinema que mire hacia Dios al encuadrar y perseguir la magia»[1], la declaración con la que el cineasta andaluz José Val del Omar comenzaba la presentación de *Aguaespejo granadino* (1953-55), la primera de las películas de su *Tríptico Elemental de España*, constituye también el programa que guía toda su obra. De las *Estampas* (1932) realizadas en el contexto de las Misiones Pedagógicas de la Segunda República Española, a *Acariño Galaico* (1961-95), el cierre póstumo de su cinematografía, la mística, entendida, con Heidegger, como un contra-movimiento elemental[2], se convierte en el motor que anima un constante ejercicio sobre la condición táctil de la imagen. No hay símbolos ni metáforas en Val del Omar, sino que hay un acercarse a las personas y las cosas en el lugar —*stimmung*— en el que se abren al mundo[3]. Con su simultánea labor como cineasta —*cinemista*, prefería él— e inventor, intentó siempre transformar la experiencia del espectador, trascender la distancia impuesta por la contemplación visual: el desbordamiento apanorámico de la imagen, el sonido diafónico y la llamada visión táctil se convirtieron en los ejes de su investigación visual.

Cuando, en el verano de 1961, coincidieron en las pantallas del festival de Cannes *Viridiana* (1961), de Luis Buñuel, y *Fuego en Castilla* (1960), de Val del Omar, no solo un mismo trasfondo iconográfico se desplegó de dos maneras completamente diferentes ante el espectador, sino que además se dio a conocer un autor cuya labor constituye un eslabón clave entre el cine de vanguardia de los años veinte y el cine expandido y *underground* de los sesenta y setenta. Durante cinco décadas, Val del Omar no dejó de articular un tratado de la búsqueda de la luz, creando formas experimentales desde un legado afín a la tradición poética española y andalusí. «Por instinto. Yo quería fugarme del

negro de los libros. Quería irme hacia la imagen luminosa. Como las mariposas son atraídas por la luz», anota en su *Manifiesto* (1935), en un despliegue poético que podría inscribirse asimismo en la denominada *filosofía de la luz* que el místico sufí Suhrawardī restauró en el Irán islamizado del siglo XII y en una tradición que, a través de Ibn'Arabi, cristaliza en la poesía de San Juan de la Cruz.

Sin embargo, nada hay que no arranque, en la obra de Val del Omar, de la concreción de los volúmenes, el montaje y los valores hápticos de la imagen, en un retorno a las cosas afín a la mística de Santa Teresa, la posición «del que baja del éxtasis para construirse la gloria con el corazón y con las manos. En un rabioso realismo que se encierra después de haberse sabido viviendo en la Unidad»[4]. El presente texto recoge una investigación sobre las condiciones con las que el cine de Val del Omar se acerca a una idea totalizadora y transformadora de la experiencia cinematográfica fundada en la idea de la participación táctil. A través de un análisis del montaje y de los mecanismos poéticos de rima, adyacencia y yuxtaposición que modelan la creación de tiempo, espacio y sentido en *Aguaespejo granadino*, se estudia la atención minuciosa de Val del Omar hacia las mecánicas potencia-acto, estasis-dinamismo y estatismo-movilidad.

Por un camino diverso pero en muchos aspectos coincidente con el de la tradición del cine de vanguardia estadounidense, de Stan Brakhage a Marie Menken, en cuyas poéticas resuena el eco panteísta del trascendentalismo norteamericano de Ralph Waldo Emerson, Walt Whitman y Henry David Thoreau, el objeto último de la obra de Val del Omar es el papel de la imaginación en el ser humano como mediación con la experiencia trascendente. Las imágenes de agua, fuentes, taraceados, celosías, cardos en flor, Cristos velados con celofán, cruces en llamas, anfibios y pulpos en calderas de cobre que atraviesan el *Tríptico Elemental de España* constituyen únicamente el umbral de su interés último: la fisonomía humana, el rostro como espacio al que se llega, nunca del que se parte. Para Val del Omar, nunca es ver sino llegar a ver el mecanismo que sustenta una poética basada en la idea de revelación. Las cosas se revelan porque siempre se parte de un misterio, de una opacidad que es el fundamento del canto, pues ante las películas de Val del Omar estamos sobre todo ante formas poéticas.

Precisamente por eso, es necesario definir un espacio teórico esencialmente fenomenológico, donde el acercamiento a las formas en sí coexista con la movilidad que Val del Omar imprime sobre las formas imaginarias. Junto al proyecto de Aby Warburg de acercamiento a una historia gestual de las supervivencias plásticas en Occidente, que permite detenerse, entender las lógicas del montaje con arreglo a las fórmulas expresivas de *pathos —pathosformeln—*[5], es necesario manifestar lineamientos más atentos a la materia imaginaria. Así, en un sentido liminar, la fenomenología de la imagen poética de Gaston Bachelard y, en cierto modo, el método comparado de Albert Béguin (1993), deben de manera necesaria convivir con un conjunto de herramientas metodológicas capaces de definir el espacio de la condición mediadora de la imaginación. El fundamento estructural y a la par legitimado desde las reacciones conductuales de autores como Betchérev que propone Gilbert Durand en *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (1960) se ensambla así perfectamente con las investigaciones del islamólogo Henri Corbin, discípulo del arabista Miguel Asín Palacios, sobre la condición heurística y axiológica de la Imaginación Creadora *—'ālam al-mitālī*[6], en la tradición sufí y la gnosis chiíta— como órgano de conocimiento.

Si la vindicación de la imaginación agente quedó asociada a lo irreal y las falsedades de la fantasía en Occidente —con las excepciones de una cadena áurea de artistas y filósofos como Plotino, William Blake, Heráclito, Pico della Mirandola, Swedenborg, Shakespeare, Coleridge, los románticos alemanes o Jung—, las categorías que el sufismo propone en sus diferentes vías (*turuq*) aceptan,

en primer lugar, que la imaginación creadora (*'ālam al-mitālī*) ejerce como facultad cognoscitiva; media entre la percepción sensible y el entendimiento y da pie a un mundo tan real ontológicamente como el de los sentidos y el del intelecto (Corbin, 1964, 1996, 2000). En él se percibe el sentido espiritual de los textos y los seres. Éste mundus imaginalis, tal como lo translitera al latín Corbin, constituye un intermundo, una auténtica geografía «imaginal» y no una mera alegoría, ya que asume una función noética o cognitiva propia: permite acceder a una región del ser que sin él resultaría inaccesible (Corbin, 1971-1973).

Allí donde, como se sostiene el análisis de *Aguaespejo granadino*, conduce el cine de Val del Omar es también al enclave de una región ontológicamente real y accesible desde la aproximación poética a las cosas en sí. El laboratorio PLAT (Picto Lumínica Audio Táctil) de Val del Omar, donde diera origen a sus muchas innovaciones técnicas y de montaje, constituye también un lugar desde el que sostener esa «geografía visionaria» de la que habla todo el acercamiento de Corbin a la gnosis chiíta, acompañando a cada imagen con un solo verbo: tocar, palpar sin más, consumirse en el tacto para doblegar la oscuridad, la muerte que, como sentencia el final de *Fuego en Castilla* «es sólo una palabra que queda atrás cuando se ama. El que ama arde y el que arde vuela a la velocidad de la luz. Porque amar es ser lo que se ama». Esa persecución de la magia a la que Val del Omar aludía en la declaración que encabeza este texto es también, ante todo, un conjuro contra la desaparición, la muerte, que sostuvo a lo largo de toda su otra con el célebre remate que rubricaba todas sus películas, Sin Fin.

## 2. HACIA UNA VISIÓN TÁCTIL

Desde sus experiencias en las Misiones Pedagógicas de la República, en la década de 1930, las ideas de Val del Omar sobre la proyección cinematográfica adquirieron una preocupación humanística y pedagógica. De esa época conservamos el testimonio emotivo de las fotografías que tomó de los espectadores que, en los pueblos a los que llevaban el cine, descubrían las imágenes proyectadas, con el rostro en trance, y los ojos y bocas abiertas: «Sobre esos rostros extáticos se generaba un vaciamiento, un circuito de transfiguración que entraba por los ojos (la emoción de las imágenes vistas por primera vez) y salía por la boca, como un leve soplo», como escribe Carlos Muguiro[7] (Ortiz-Echagüe, 2010: 114)

Esa experiencia pedagógica atraviesa su obra cinematográfica. En 1932, Val del Omar escribía: «Puede el maestro colaborar en la formación de la criatura sin aprisionar sus impulsos entre símbolos y normas, sin matar su conciencia creadora [...]. El cinema substituye al libro porque lo que sólo es útil retener es la verdad científica expresada por el lenguaje poético de los esquemas imaginativos con sus contrastes básicos y su sinceridad geométrica. Substituye al maestro en serie por su mejor continuidad, por su mejor método, pues yo preferiría que éste se limitara a mostrar el mundo sin explicaciones y luego a procurar la convivencia real, afectiva, del niño con sus camaradas» (Ortiz-Echagüe, 2010: 43). Y en 1961 anotaba: «hemos avanzado en los instrumentos de comunicación física, pero nuestras mentes siguen cerradas y lejanas». O: «Para mí todo el público es un gran niño enamorado de lo extraordinario» (Ortiz-Echagüe, 2010: 282).

La proximidad entre estas reflexiones y las ideas que Stan Brakhage desarrolló en uno sus escritos más famosos, *Metáforas sobre la visión*, iluminan la idea de llegar a ver que recorre la obra de Val del Omar, a partir de un mecanismo de contramovimiento o movimiento hacia el origen: «Imaginen un ojo no gobernado por las leyes humanas de la perspectiva, un ojo no predispuesto por la lógica compositiva, un ojo que no responde al nombre de cada cosa, sino que debe conocer todo aquel objeto encontrado en vida a través de una aventura de la percepción. ¿Cuántos colores hay en un campo

de césped para el bebé que gatea inconsciente de "verde"? ¿Cuántos arco iris puede crear la luz para el ojo no instruido? ¿Cuán consciente puede ser ese ojo de las variaciones en las ondas de calor en un espejismo?» (Brakhage, 2014: 51).

La obra como cineasta de Val del Omar resulta, en este sentido, inseparable de su tarea como inventor y de su pensamiento teórico sobre el cine y su pedagogía, tal como resume Nicole Brenez: «tuvo que fabricar sus propias herramientas (dimensión técnica y logística de su obra), desarrollar su propia concepción de los fenómenos (dimensión teofánica de su estética), y sistematizar las lógicas de organización que estructuran sus films (dimensión metódica)» (MNCARS, 2010: 48). De esta forma, el trabajo del Val del Omar en su laboratorio PLAT muestra la confluencia entre investigación científica y artística, inventando artilugios y formas poéticas para pensar qué actos de conocimiento puede generar lo audiovisual.

Entre sus inventos, ocupan un lugar muy relevante las teorías sobre la luz y el color expuestas en su concepción de la visión táctil, como expone Rafael Tranche: «Val del Omar analiza previamente los mecanismos perceptivos que intervienen en el acto de la visión. En este proceso sensorial descubre la intervención instintiva del tacto para obtener una impresión más ajustada e intensa del objeto percibido. Así, cuando alguien mira un objeto [...] lo palpa con dos superficies sensibles (sus retinas) para que entre las dos, y por diferencia entre ellas, le den la noticia de la forma y la distancia a que éste se encuentra". Pero además, la necesidad de tocar, de "palpar" físicamente ese objeto está implícita en la acción de mirar» (Buruaga, 1995: 172).

Val del Omar parte del esquema elemental de la visión: el ojo y la luz, un proceso óptico y otro lumínico. En cuanto al procedimiento técnico, se basa en utilizar luces de baja pero concentrada intensidad, que inciden sobre zonas determinadas del objeto con ciclos temporales breves (fracciones de segundo) y alternados. Además, con estas luces dirigidas se pueden proyectar sobre el motivo, por medio de elementos auxiliares de iluminación, puntos, líneas, áreas de luz con tramas y colores.

En ese sentido, el estudio de sus materiales en Súper 8 resulta muy revelador sobre su proceso de trabajo en PLAT. Como si se trataran de cuadernos de notas, Val del Omar efectúa con la cámara ensayos, esbozos, estudios o tentativas sobre los motivos que aparecen a lo largo de su obra: así, el agua de los surtidores de la Alhambra, las flores o las nubes, motivos sobre los que compuso *Aguaespejo granadino*, resurgen en los diferentes rollos según otras variaciones o aproximaciones. En ese laboratorio, en la década de 1970, con recursos ya muy modestos, Val del Omar proseguía sus ensayos sobre la visión táctil a través de las potencias de la película fotosensible: experiencias pictolumínicas, rayos láser, el adiscopio —proyector de diapositivas cuadrúples— o la Óptica Biónica Energética Ciclotáctil —«objetivo anamórfico en rotación, a velocidad variable, acoplado en el mismo eje con un objetivo normal»[8]—, en la búsqueda de una representación figurativa que aspirara a la verticalidad: «España no tuvo un cinema porque el desenfrenado engranaje horizontal de la máquina no fue dominado por los pueblos mediterráneos, sobre todo en aquella marcada tradición vertical, mística» (Ortiz-Echagüe, 2010: 52).

Si la cámara es un instrumento de conocimiento que sirve para ver algo que no veríamos con nuestros ojos —de ahí que Vertov la asemejara a un microscopio—, como escribe Didi-Huberman (2010): «todas las imágenes del mundo son el resultado de una manipulación, de un esfuerzo voluntario en el que interviene la mano del hombre (...) La cuestión es más bien, cómo determinar, cada vez, en cada imagen, qué es lo que la mano ha hecho exactamente, cómo lo ha hecho y para qué, con qué propósito tuvo lugar la manipulación. Para bien o para mal, usamos nuestras manos, asentamos golpes o acariciamos, construimos o tomamos, damos o tomamos. Frente a cada imagen, lo que deberíamos preguntarnos es cómo

(nos) mira, cómo (nos) piensa y cómo (nos) toca a la vez».

De este modo, Val del Omar truca, manipula, transforma los aparatos de imagen y sonido, pero sus técnicas responden a un fin pedagógico, humanista y de conocimiento para el espectador, a través de los juegos de lenguaje, las asociaciones conceptuales y los estados emocionales que combina en estructuras atonales que emparentan su lógica de montaje con la música de Schönberg. Esta forma de investigación, que da pie al mecanismo del llegar a ver a través de un trabajo muy riguroso sobre la emoción, se puede estudiar en detalle si nos fijamos en la estructura y en las rimas poéticas que vertebran una de sus grandes películas, *Aguaespejo granadino*.

## 3. UN ENSAYO DE PLÁSTICA LÍTICA

En el primero de los rótulos del genérico de *Aguaespejo granadino* Val del Omar señala que la película es «un corto ensayo audio-visual de plástica lírica», relacionado la vocación ensayística —el pensamiento conceptual— con la poesía visual —las asociaciones líricas—. Sobre esa doble, pero indisociable naturaleza se irán conjugando los diferentes sentidos del film, tal como vamos a observar: nos encontramos, pues, con una obra que se desmarca de la narrativa para expresar los pensamientos y los sentimientos del cineasta con el deseo de suscitar en el espectador sentimientos análogos. Si la narrativa se organiza sobre todo a partir de relaciones de continuidad entre las acciones descritas —y en ese sentido en el cine suele predominar una lógica horizontal en la lectura, propia de la frase escrita y la narrativa verbal—, en la poesía suele predominar una lógica conceptual según la cual las imágenes se relacionan entre sí mediante ideas, y se produce una tematización a partir de los motivos visuales, tal como Eisenstein investigó a través del montaje y la yuxtaposición.

Después de anotar una propiedad técnica del film —sonido diafónico—, dos rótulos diferentes, que luego se recuperarán en el film, nos invitan a una primera conceptualización: «Matemáticas de Dios» y «El que más da... más tiene». Desde el inicio, Val del Omar parece plantear una visión panteísta, que cabría relacionar con el sentimiento de unidad tal y como expone Salvador Pániker: «Val del Omar tiene el sentimiento de la unidad de todas las cosas: hombre y naturaleza, conciencia y materia, lo interno y lo externo, el sujeto y el objeto. Como ha escrito Gonzalo Saénz de Buruaga, ha sufrido los contrarios en carne propia (tradición versus modernidad, arte versus técnica, individualidad radical versus aldea global, etc.) e intenta sintetizarlos agónicamente» (1995: 11-12).

Tras el P1 —el cielo, con una torre en la parte izquierda inferior del encuadre—, se sucede un conjunto de cuatro planos (P2-P5) que establecen una primera relación plástica y conceptual: peces en un estanque (fig.1), flores flotando en el agua (fig.2), un niño abriendo unas cortinas (fig.3) y dos rostros tallados en la piedra de una fuente (fig.4).

Teniendo en cuenta que, en principio, la película podría entenderse en su sentido más amplio y literal como un documental lírico sobre Granada y la Alhambra, este inicio nos invitar a ver ya el juego de asociaciones que caracteriza al film: el movimiento frente al estatismo / la permanencia frente a la impermanencia / lo natural frente a lo artificial. Estos planos muestran una serie de motivos asociados con la naturaleza (cielo-peces-flores-niño-piedra), pero en la fig.1 y fig.2 los peces y las flores están estancadas o encerradas en una construcción artificial: el estanque que constriñe su libertad y marca los límites del espacio. En la fig.4, en la piedra se han esculpido dos figuras que dan forma a una fuente (espacio arquitectónico). En la fig.3, el niño abre las cortinas de una casa como si abriera un telón. La relación entre la naturaleza (el cielo, las flores, los peces) y lo arquitectónico (estanque, fuente, casa) dibuja esta oposición: el ámbito de la naturaleza y el de la cultura, que, como se analizará después, aparece vinculada al estancamiento.

Los motivos están bien delimitados —cielo, peces, flores, niño, fuente— pues Val del Omar ofrece planos despojados y casi siempre centrados en su focalización. Este despojamiento va a recargarse en la segunda y tercera parte, progresivamente más barrocas y en las que los elementos se irán agrupando originando cartografías poéticas mucho más densas. Ahora bien, volviendo a esa sencillez inicial, parece lógico percibir ese montaje también como una introducción al tema más documental: imágenes de Granada o de la Alhambra, previamente ensayado en *Vibración de Granada* (1935). Entre estos dos niveles se moverá constantemente el film: por un lado, el reconocimiento de espacios concretos; por el otro, el trabajo fílmico consistente en una estilización de estos motivos mediante inventivas alteraciones ópticas y auditivas. En el primer caso, se intenta fijar el film a Granada, el tema subyacente en una lectura literal e inmediata; en el segundo, se apuntan las asociaciones retóricas pertinentes para elaborar su conceptualización lírica. También hay que señalar la introducción de la voz en off en el plano del niño, con el texto «Qué ciegas!» que anticipa la idea de la ceguera que se desarrolla a partir del P6: un hombre sale de una cueva; el plano muestra dos cuevas, casi simétricas, como las cuencas vacías de unos ojos (fig.5), mientras la voz recita: «¡Pero qué ciegas son las criaturas que se apoyan en el suelo!» (Gubern, 2004).

El siguiente plano (P7) sostiene de nuevo la lectura conforme a la dialéctica entre movimiento/represión. Un niño baila mientras una mujer gitana, agachada, palmea. «Bailan sin saber por qué» dice la voz. El P8 muestra a un viejo recostado en una pared (fig.6); el P9, a un hombre también estático que gira circularmente sobre su propio cuerpo a

De arriba a abajo.
Figura 1. *Aguaespejo granadino* (José Val del Omar, 1960).
Figura 2. *Aguaespejo granadino* (José Val del Omar, 1960).
Figura 3. *Aguaespejo granadino* (José Val del Omar, 1960).
Figura 4. *Aguaespejo granadino* (José Val del Omar, 1960).

*Figura 5. Aguaespejo granadino* (José Val del Omar, 1960).

*Figura 6. Aguaespejo granadino* (José Val del Omar, 1960).

la vez; el P10 es el primer plano de una mujer inmóvil, que igualmente gira sobre su propio cuerpo; por último, el P11 es el primer plano de una anciana (fig.7), de nuevo inmóvil sobre el movimiento circular de su cuerpo.

## 4. LA FUENTE DEL ÉXTASIS

Val del Omar parece exponer el agarrotamiento o inmovilidad —el estancamiento— de los cuerpos en una idea figurativa del concepto de represión, mediante hombres que parecen figuras escultóricas, como los burgueses de À *propos de Nice* (1930) de Jean Vigo. Al igual que las flores flotaban y los peces nadaban encerrados entre los límites del estanque, los cuerpos humanos están sujetos, fijos a un movimiento externo que no controlan. Como *pathos* expresivo del sufrimiento, son cuerpos que ni siquiera exponen su dolor, cosa que transformaría su potencia en acto y haría emerger en su desconsuelo la conexión con un elemento originario, lo que Nietzsche denomina la fuente, *Urquell*[9]. El artificio, la imposición, la construcción se significan por unos giros circulares externos al propio movimiento del cuerpo; los cuerpos parecen sostenerse en un soporte gravitatorio que se mueve a una velocidad autónoma.

Aunque hasta el momento el montaje podría entenderse como una aproximación documental al motivo «Granada», se hace evidente que se están efectuando operaciones de otro índole, que tienden a tematizar la represión y el artificio frente al movimiento y la libertad. El P12 avanza los continuos desplazamientos temporales, a partir del paso veloz de la luz; sobre Granada cae la noche (figs 8-9). Este plano inaugura una tipología visual característica del film, la expresión sobre el «instante perpetuo»: «La vida es sólo una explosión al ralentí, y yo pretendo comprimirla hasta convertirla en éxtasis: en eterno instante» (Buruaga,

*Figura 7. Aguaespejo granadino* (José Val del Omar, 1960).

*Arriba. Figura 8. Aguaespejo granadino* (José Val del Omar, 1960).
*Abajo. Figura 9. Aguaespejo granadino* (José Val del Omar, 1960).

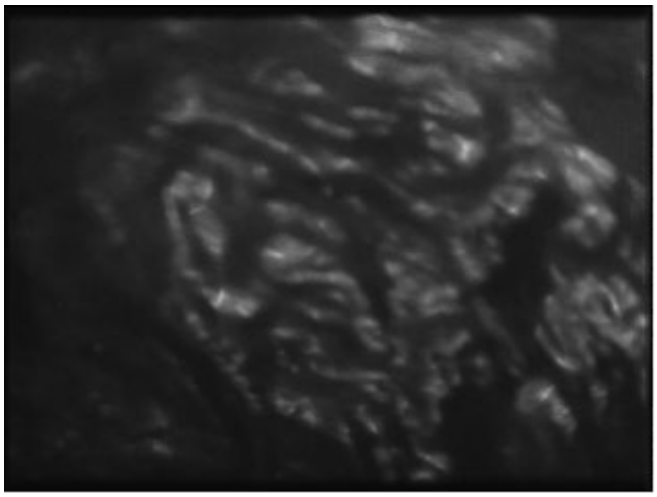
1995: 24). Hay en Val del Omar una actitud que coincide con lineamientos que atraviesan diferentes tradiciones religiosas: «el sufrimiento mismo es un engaño (*upādhi*), porque su núcleo es el éxtasis, que es el atributo (*upādhi*) de la iluminación», señala Joseph Campbell en su ejercicio sobre mitología comparada *Las máscaras de Dios* (2017: 95).

Frente a ese éxtasis, la voz en off insiste en la ceguera: «Dios, pero qué ciegas son las criaturas si sus razones no alcanzan ni a la sombra de los cuerpos». Surgen también las sombras, que atraviesan y cubren como intermitencias o vibraciones las laderas: el film se adentrará en las sombras que se ciernen sobre la ciudad, con el advenimiento de la noche, de modo que el P13 muestra, sobre el detalle acuático de un estanque, diversos cambios de luz (fig.10). El agua es el elemento preponderante de la película, así como en sus filmes posteriores lo será el barro, en *Acarinho galaico, y* el fuego en *Fuego en Castilla*).

Tal como sucede con los versos de Lamartine que Bachelard subrayara en *El agua y los sueños* «nos lleva, el agua nos acuna, el agua nos duerme, el agua nos devuelve a nuestra madre» (1978: 200)[10]. Los planos del agua espejean, fluyen y cambian. Celebran el movimiento, puntuados por el montaje sonoro, cuando no se trata por el contrario de constatar su presidio en el estancamiento. Así, el detalle acuático se añade a los planos primeros de los peces (fig.1) y las flores (fig.2), pero con una clara singularidad: aquí los cambios de luz son constantes con lo que el plano reacciona, al mostrar movimientos de luz y agua, con el estatismo de los rostros humanos mostrados en P9, 10 y 11. A la vez, estamos observando cómo se introducen algunas manipulaciones técnicas —el acelerado y el estatismo móvil de los cuerpos—.

Los cuatro planos siguientes (P14-17) retoman el tema del agua y muestran diversas fuentes (figs. 11-12), en un motivo anticipado en el P5 del film (fig.4). Como en la mística del Siglo de Oro, y en la tradición islamo-persa, la fuente es un motivo esencial de la película, pues conjuga la idea de potencia —«El corriente que nace de esta fuente /

*Figura 10. Aguaespejo granadino* (José Val del Omar, 1960).



bien sé que es tan capaz y omnipotente / aunque es de noche», escribe San Juan en el Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fe— con la idea de límite. Si bien brota con una apariencia de libertad, el agua surgiendo del caño encarna para Val del Omar una imagen de los límites, la prisión o el encierro que la cultura fija sobre la naturaleza, con el añadido de ser fuentes figurativas, rostros —«¡Oh cristalina fuente / si en esos tus semblantes plateados / formases de repente / los ojos deseados / que tengo en mis entrañas dibujados!», clama la Esposa en el Cántico Espiritual de San Juan—. La tercera fuente (P16) conduce mediante una panorámica descendente a una tortuga en un estanque: este animal, lento, casi inmóvil, se relaciona quizás con las figuras humanas fijas anteriores, según el continuo juego entre movimiento y estatismo que traza el film. Sea como fuere, Val del Omar sugiere ya una relación conceptual de montaje que atraviesa el sentido poético del film: un marco estático —las fuentes/los rostros— y un movimiento — fluido, en el caso del agua; automático, en el caso de los seres humanos—.

## 5. LA VISIÓN

Tras el plano de unos árboles, comparece, por vez primera, una distorsión fisionómica de un rostro mediante la anamorfosis provocada por la óptica (P19). Distorsiones análogas, siguiendo la búsqueda de verticalidad figurativa, resultan frecuentes y contaminan de un sentido acuático y especular la figuración de los rostros, como si se hubiera removido el agua que refleja las imágenes, como en el Cristo hundido en la marisma de *Fuego en Castilla*. La idea del *agua como espejo de la vida* encuentra, pues, un correlato plástico. A partir de este punto, la película hilvana una red de motivos que irán reapareciendo y variando: por ejemplo, el P27 es una niña saliendo de una cueva, que enlaza con el niño abriendo las cortinas (P4) y el hombre saliendo de la cueva (P5). Estos juegos simétricos son constantes: cada figura de *Aguaespejo granadino* aparece al menos en dos ocasiones, según la estructura de asociaciones y rimas. Ciertos motivos, como apoyo y contrapunto musical, permiten profundizar los anteriores: por ejemplo, el campo de flores, que sugiere el modo en que la naturaleza o los cuerpos se nutren del agua a través de una energía que emerge de la tierra, frente al bloqueo del ser humano, atrapado en su cultura, en una imagen que la poesía romántica y simbolista ha frecuentado y que algunos autores como Rilke han conducido a su máxima expresión: en la octava de las *Elegías de Duíno* (1999) evoca la idea de Lo abierto (*Das Offene*), ante lo cual solo puede situarse la mirada del animal, pues lo humano está siempre en el mundo y anquilosado, alejado de ese *no-lugar sin negación* (*Nirgends ohne Nicht*).

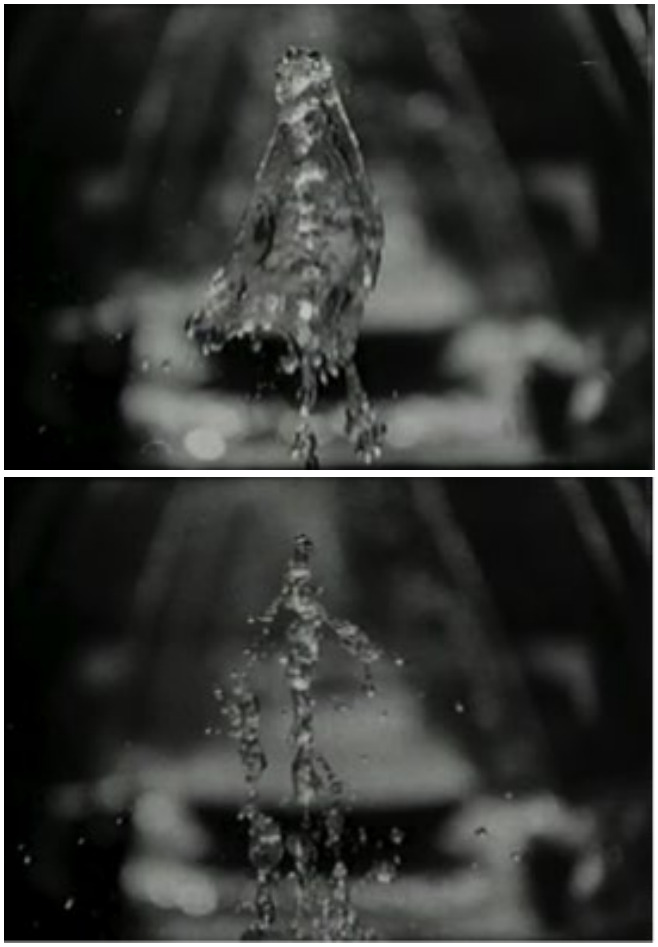
*Figuras 11 y 12. Aguaespejo granadino* (José Val del Omar, 1960).

En la parte final del primer bloque, se produce uno de los momentos más extraordinarios: el baile o éxtasis del agua, en un ralentizado que casi funciona como un paso de manivela. Primero aparece estancada (fig.13), «prisionera en el camarín de su

*Figura 13. Aguaespejo granadino* (José Val del Omar, 1960).

cultura», como indica la voz en off más adelante y, de inmediato, comienza a dibujar formas escultóricas (P33), en una loa a la facultad poética del cine, que cambia la visión de las cosas, desde su literalidad material a su contemplación como esculturas que se diría han sido talladas en cristal (figs. 14-15). Lo ordinario u ornamental revela, a través de la meta-mística de Val del Omar, otra belleza extraordinaria[11], una metamorfosis poética, animada por el baile, como si el agua pudiera transmutar su frágil y fluida materia en algo más sólido, de igual modo que el fotograma intenta esculpir, fijar, materializar de otra forma la vida en curso, según su proceso irreversible. *Aguaespejo granadino* cumplía así las expectativas que Val del Omar sugería para *los creyentes del cinema*: «No pretender represiones. Caminar en la sola dirección centrípeta de engrandecer, conectar y armonizar el instinto. Este cinema ha llegado a nuestras manos».

El film compone la Alhambra, al igual que hará Marie Menken en *Arabesques for Kenneth Anger* (1958-61), como un espacio *trazado*, emocional y rítmicamente, por las imágenes *manejadas* por el cineasta. En un espacio que, como muestran sus Súper 8 ha sido fotografiado hasta la saciedad por multitud de turistas ¿cómo componer una imagen



*Figuras 14 y 15. Aguaespejo granadino* (José Val del Omar, 1960).

interior, una visión, una metamorfosis poética? Si el agua es *prisionera en el camerín de su cultura*, se trata de liberar sus potencias plásticas —en éxtasis, en cántico—, mediante las potencias del cine, la óptica y el montaje, transformándola en formas semejantes a esculturas de cristal o fuego, en oposición al cliché turístico, a la imagen prefijada, al objeto monumental que no se puede tocar. En una presentación de la película, Val del Omar afirmaría: «El hombre está en una jaula formada por las caídas. La mayoría sólo ve el agua caer. Una minoría la ve brotar, correr, estancarse, llorar... [...] Pero no ven la ascensión» (Ortiz-Echagüe, 2010: 222).

La experiencia de la visión opuesta a la vista, en Val del Omar, se caracteriza aquí por esa concepción pedagógica en que la imagen se libera del aprendizaje verbal, en una forma semejante a la

*Figuras 16-19. Aguaespejo granadino* (José Val del Omar, 1960).

idea de Brakhage, tal como resumía Jacques Aumont: «Su utopía, o su fantasma, es la visión pura, totalmente liberada del lastre del lenguaje; una visión sin prejuicios, sin saberes, perfectamente inocente, y que operaría únicamente a través de su inmenso poder. [...] El cine no se ha entregado bastante a la visión y sí demasiado a la vista, ratificando una vieja tendencia de todas las artes de la imagen en Occidente, aferradas a lo visible exterior. El resultado: se ha vuelto difícil engendrar visiones fílmicas, regresar mediante el cine a ese visión "natural" que quizás sea la del niño antes de que el lenguaje le imponga sus restricciones, y que le permite "reconocerlo" todo antes de conocerlo» (1999: 71).

Esta concepción del filme, como proponía Carlos Muguiro, en forma de *jardín de la visión* configura la estructura de la película en tres secciones temporales: día (P1-P36)-noche (P37-P95)-día (P96-190) con arreglo a una estructura afín a la que Gilbert Durand traza en su atlas de la imaginación humana *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*: régimen diurno, régimen nocturno y régimen sintético-diseminatorio o de síntesis. Si nos fijamos en el número de planos —día (36 planos), noche (59 planos), día (95 planos)— la primera y segunda parte suman idéntico número a la tercera parte. Cada parte se diferencia gracias a marcas visuales —el filtro verde que separa los planos centrales de la noche— como sonoras —frases de apertura como: «Huye el día y la razón de las fuentes de Granada» (P36), «Y con la luna» (P37); y frases de cierre como: «Pasó la verde locura de la luna. Ahora, con la madrugada viene la razón de las piedras y el verdadero milagro de las aguas» (P95)—. En cada una de estas secciones se producen una serie de manipulaciones temporales: acelerados, dilataciones o parpadeos lumínicos, en un tiempo subjetivo que rompe con la apariencia de linealidad temporal —con la horizontalidad— para captar la sensación casi palpable del tiempo.

La llegada de la noche, con la aparición de la luna, «primera epifanía dramática del tiempo», como dice de ella Durand (1982: 95) aparece teñida por un filtro verde. Los primeros planos recuperan algunos motivos vistos en la parte inicial: el rostro de una niña (P43), distorsiones fisionómicas, movimientos de agua que remueven los reflejos, árboles, los jardines de la Alhambra, luces... Las fuentes cristalizan en los surtidores, figuras verticales que centran el bloque nocturno, y las sombras vuelven a ser protagonistas en algún plano, como por ejemplo, la sombra de una mano que se desliza sobre un rostro situado horizontalmente (P48). En el estanque, los nenúfares y hojas se agrupan; Val del Omar se acerca hasta el detalle de una flor: «Amor» (P53). Después, cuando recupere la imagen de esa flor, unas gotas de agua caen sobre los pétalos (P56). La idea concreta aún más la relación entre el agua, que constituye un motivo recurrente en la primera sección, y las flores, motivo que aparecía por vez primera en el P28 del film. En la noche, las imágenes parecen surgir de una ensoñación, etéreas como si estuvieran flotando o se reflejaran en uno de los estanques (figs. 16-19).

## 6. PRISIONES DEL ALMA

Un motivo relevante en esta segunda parte son las ventanas, figura de la contemplación, que se espejan también en los propios encuadres y la idea

de la visión táctil. Así, la niña del P43/P45 reaparece en el P68 mirando a cámara y, en el P67, un hombre acerca la mano izquierda al objetivo. En palabras de Pániker: «Val del Omar recupera la ontogénesis del ser adulto retrotrayéndose a la creatividad del niño. Este niño que coordina su universo visual con el táctil, pero también viceversa» (Buruaga, 1995: 13).

El P69 funciona, en cierto sentido, como una síntesis de diversos elementos contemplados: un estanque con nenúfares estilizado por los destellos de luz. Así pues, tenemos el estanque, el agua, las flores, la luz, elementos que han ido apareciendo aislados o relacionados y que ahora están reunidos en una misma imagen. *Aguaespejo granadino* propone, por tanto, un conjunto de asociaciones conceptuales y de motivos visuales que al principio aparecen aislados para ir progresivamente combinándose y tornándose complejos. Primero, se introducen separados —el agua, la fuente, la niña— y luego se conjugan en imágenes de mayor densidad —la niña bebiendo agua en la fuente—.

La tercera parte del filme empieza con la voz diciendo: «Pasó la verde locura de la luna. Ahora, con la madrugada viene la razón de las piedras y el verdadero milagro de las aguas». El «milagro» y el «misterio» van a ser centrales en esta última sección. Buruaga compara las búsquedas cinematográficas de Val del Omar con la física moderna: «También los laberintos de la física moderna se han convertido, así, en fructíferos misterios que, como los agujeros negros, van expandiendo nuestra visión del cosmos. De aquí que, como dice Pániker, todo es misterio: «Hoy los científicos nos presentan un universo —macro y microfísico— enormemente misterioso, turbulento, incierto, ambivalente, triturador del viejo orden newtoniano. Y añade: «Esta es la nueva evidencia, únicamente soportable desde la raíz mística» (Buruaga, 1995: 157). Más adelante, retoma la idea del misticismo: «Como ha escrito Valente, la primera paradoja del místico es señalarnos desde el lenguaje y con el lenguaje una experiencia que el lenguaje no puede alojar: el místico arrasa el lenguaje para llevarlo a un extremo de tensión máxima, al punto en el que el silencio y la palabra se contemplan a una y otra orilla de un vacío que es incallable e indecible a la vez. Esta profunda introspección aplicable al lenguaje poético de san Juan de la Cruz o Miguel de Molinos, cabe aplicarla a Val del Omar; como aquellos, intenta comunicarlos lo indecible, hacernos ver lo que no se puede ver y oír lo que no se puede oír» (1995: 158). Lo indecible, en Val del Omar, son las piedras, las miradas, las flores, las nubes; todos los elementos que sobrepasan nuestra razón o crean una razón de engaños y sombras y espectros, pues tal como escribe: «Me siento sumergido en un ser que palpita. Los encadenamientos lógicos nos encadenan y aprisionan». (Ortiz-Echagüe, 2010: 269)

No es casual que el último acto se abra desde la cima de una montaña (P92), que en todas las tradiciones, del Monte Carmelo a la montaña de Randa de Ramon Llull, es el culmen de la experiencia mística, coronada además por el sol. La luz adquiere en esta parte una naturaleza misteriosa para sugerirse a la vez como «milagro divino» y como «llegar a ver», esto es como despertar platónico o plotiniano a la visión una vez superado el obstáculo que la dificultaba. Los planos de la aparición de la luz sobre la ciudad (P100) o las montañas (P101) se mezclan con imágenes de las casas granadinas, vistas desde lo alto (P104). Y es en este punto donde las ideas de Val del Omar sobre la visión táctil, a través de las experiencias con la luz, alcanzan su mayor profundidad. En su biblioteca, el cineasta tenía subrayadas, en *El libro del tabú* de Alan Watts, las siguientes palabras (en cursiva): «*Todos nuestros sentidos son formas de un sentido básico*, digamos *el tacto*. La vista es *tacto de alta sensibilidad*. Los ojos *tocan*, o *sienten*, *ondas luminosas*» (Ortiz-Echagüe, 2010: 270).

Por último, y de un modo general, cabe concluir que toda la parte final se sustenta en detalles del agua ascendente, brotando de los surtidores, combinada con planos generales de Granada y

otros motivos ya utilizados en el primer y segundo bloque. En esta parte, se crea un paralelismo directo entre la ciudad suspendida y el estanque en el que la aguas permanecen quietas; y se verbaliza el citado aprisionamiento del agua sobre un patio de la Alhambra (figs. 20-22): «*Prisionera en el camarín de su cultura*».

Sobre estas imágenes en las que el agua en el estanque —tal como aparecía al principio del film—, acaba emergiendo de nuevo la potencia poética del agua frente a la construcción de arcos, ventanas y rejas que oprimen: el agua baila y se transforma otra vez en una forma escultórica (P176), casi sólida por un instante, transfigurada ahora su sustancia en llamas, fuego, imagen ardiente (fig.23), en un acuerdo entre agua y fuego propio de la lógica de la transmutación alquímica[12].

En su visión de la Alhambra, Val del Omar ha estilizado algunas de sus imágenes recurrentes: las fuentes, el agua, las flores o la luz han sido algunos de los elementos filmados por el cineasta para configurar una dialéctica entre movimiento y prisión, libertad y represión. La idea es de profunda inspiración rousseaniana: el hombre está bloqueado, carente de vitalidad y energía, y debería intentar salir de ese estado de crisálida para desarrollar su verdadero potencial, un tema que, recorre muchos de los textos teóricos de Val del Omar.

Del mismo modo, a partir de la idea de «eterno instante» o «explosión al ralentí», se intuye el contraste entre la permanencia y la impermanencia de las cosas, tal como escribe Pániker: «Hay resonancias claramente orientales en estas palabras, incluso búdicas; la explosión al ralentí a la vez instantánea y total. La paradoja es que la misma impermanencia nos libera. Si todo fuera permanente estaríamos en una cárcel; sucedería como con los plásticos modernos que no pueden ser destruidos [...] Val del Omar sentía la necesidad de conciliar ambas dimensiones: la mística y la racional, la originaria y la técnica. Él sabía que un ser humano completo se define por ser a la vez

*Figuras 20-22. Aguaespejo granadino* (José Val del Omar, 1960).

plenamente secularizado y plenamente resacralizado [...] Val del Omar no disocia el espíritu de la materia, y sin duda debió tener una concepción del erotismo esencialmente integral, corpórea y

*Figura 23. Aguaespejo granadino* (José Val del Omar, 1960).

sagrada. Y hablar de erotismo es hablar de arte. Nada de ascender a la espiritualidad; en todo caso, conciliar el ascenso al espíritu con el descenso a la materia, que ya es hora de clausurar un cierto platonismo residual» (Buruaga, 1995: 4, 11-12). Tal vez no sea anecdótico añadir aquí que el libro de poemas que escribió el cineasta se titula *Tientos de erótica celeste* (1992). En *Aguaespejo granadino* las flores, el agua y los hombres están inmersos en la vastedad de los campos granadinos mediante constantes planos generales del cielo y la ciudad. De este modo, la figura humana queda inmersa en un paisaje superior. Así, mientras las culturas de influencia diurna hacen predominar la figura humana y tienen tendencia a agigantar a los héroes y sus proezas, como indica Durand (1960) las poéticas que se forman en torno a un misticismo y al sentimiento de acuerdo cósmico tienden a preferir la iconografía de la naturaleza como refugio como muestra toda la mística de San Juan de la Cruz.

Esa búsqueda de lo indecible se encuentra en el centro de las tematizaciones de Val del Omar sobre Dios y el Misterio (recordemos la voz en off: «Misterio. Misterio. Iremos al pleno misterio» (P129-130); «Misterio es que la leche brote generosa» (P131-132); «Misterio es que el sol levante a la hierba» (P133); «Misterio es que se levante el agua» (P134)). Como una salmodia extática trabada sobre el modelo del *dhikr* o recitación de los nombres de dios en el sufismo, o como las *Contemplaciones de los misterios* de Ibn'Arabi (1994), Val del Omar compone sus tentativas de una representación figurativa vertical: «Un cinema que mire a Dios al encuadrar y perseguir la *energía*» (Ortiz-Echagüe, 2010: 53).

Según Buruaga, el misterio se enlaza entonces con el laberinto: «Val del Omar repite insistentemente en su película granadina que "vivimos en pleno misterio" y lo repite, yo diría, con fruición, con esa serena atracción hacia el misterio que también entrevió Jorge Luis Borges, al decir que uno simplemente trata de cumplir órdenes de Algo o de Alguien sin mayor precisión. Pero el gran escritor argentino nos da también una de las claves del laberinto, uno de sus temas más recurrentes: el laberinto es el símbolo más evidente de la perplejidad y del asombro puesto que es una rara arquitectura hecha para que se pierda la gente» (1995: 158).

## 7. CONCLUSIONES

Así, de los nombres de Dios a la inversión del misterio en el laberinto, los pasajes de *Aguaespejo granadino* están formados por los estanques y canales, por todas las construcciones cerradas que configuran la cartografía del film. Al respecto, cabría insistir en la utilización por parte de Val del Omar de unos pocos motivos —el agua, las flores, las nubes— y recordar que, como sostiene Durand (1960: 264) a propósito de Van Gogh y su predilección por los temas pequeños, unos mínimos elementos le sirven al místico para sugerir una cosmología completa. Precisamente, siguiendo la idea de síntesis de Durand, todo el film puede leerse a partir de la búsqueda de un espacio de intimidad, de un refugio místico frente al tiempo. La Alhambra resulta entonces una proyección del exterior. Los marcos de las puertas y las ventanas son imagen de lo que Santa Teresa llama en su poema

*Vivo sin vivir en mi* «esta cárcel, estos hierros / en que el alma está metida», un motivo anticipado en las primeras imágenes de los estanques.

De esta forma, el entrelazamiento o montaje figurativo de la película da forma al sentido profundo que Val del Omar pretendía otorgar a la experiencia del espectador, una experiencia del misterio: «el hombre está sometido a una triple tensión: hacia arriba, hacia abajo y hacia sus semejantes», dirá Val del Omar (Ortiz-Echagüe, 2010: 230). Esa experiencia conlleva situarse en un *entre*, en un intervalo o pasaje transformador. A través del gesto y manejo de la cámara, y de la proyección de luz como visión táctil, la relación entre las imágenes abre un espacio «imaginal» (Corbin, 1996) en la percepción del espectador, una sensibilización y un conocimiento de posibilidades perceptivas, participativas y de pensamiento ante lo real; emoción en la que el espectador toca la luz con los ojos y traza paisajes de la visión: «Puedo deciros que en las proyecciones cinematográficas puras el telón desaparece, la retina del espectador desaparece, sólo queda nuestra pantalla psíquica absorbiendo los rayos luminosos como si fuera la superficie de un lago profundo, sobre el que se proyecta un sueño y en el cual el instinto se reconoce. Y conectarse. Y fundirse» (Ortiz-Echagüe, 2010: 44). ■

## NOTAS

1 Apud. Ortiz-Echagüe, 2010: 227.

2 (*elementare Gegenbewegung*). Heidegger, Martin. *Die Idee der Philosophie und das Weltanschauungsproblem* en *Gesamtausgabe. II. Abteilung: Vorlesungen 1919-1944. Band 56/57. Zur Bestimmung der Philosophie,* Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1987, pp. 313-314.

3 Se entiende el término *stimmung* en el sentido específico con el que Giorgio Agamben ha perfilado la lectura de este concepto en sus obras *Il linguaggio e la morte* (1982) y *Vocazione e voce* (1980) a partir de *Sein und Zeit* (1927), de Martin Heidegger, y de la lectura de la poesía de Hölderlin. Agamben no solo subraya la condición de "tonalidad emotiva", que es la traducción más habitual de *stimmung*, sino que indaga en su relación con el lenguaje a partir de la proximidad de la raíz de este término y de stimmen, voz. Pero, sobre todo, insiste en su naturaleza liminal: el *stimmung* no corresponde ni a la interioridad del ser, el *Dasein*, ni al mundo, sino al límite entre uno y otro. El *stimmung* se define así como la apertura misma del *Dasein* al mundo.

4 Apud. Ortiz-Echagüe, 2010: 222-223

5 Véase, sobre todo, Warburg, A. *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo* (2005) y Didi-Huberman, G., *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (2002).

6 Literalmente «mundo del espejo», que corresponde al llamado mundo imaginal de la teología islamo-persa.

7 Apud. Ortiz-Echagüe, 2010: 114.

8 Sobre las técnicas en los Super 8 ver el artículo de Elena Duque (2017, enero 13), *Val del Omar y el cinematógrafo que cabe en un bolsillo. A propósito de la sesión 'Arder amando'*.

9 «Das Leid, die Sehnsucht, der Mangel als Urquell der Dinge» (El sufrimiento, el anhelo, la carencia como fuente primera de las cosas). En Nietzsche, 1968: 210.

10 Lamartine, Alphonse de, *Las confidencias* (1952). Apud. Bachelard, G. (1978: 200).

11 Val del Omar definió la metamística como una actitud teresiana, realista y mística al mismo tiempo. Y efectivamente, el realismo español del Siglo de Oro se había planteado este problema de «representar lo irrepresentable»," de unir un realismo extremo con la experiencia de lo extraordinario. El cine era un medio capaz de registrar automáticamente las acciones más corrientes, y precisamente —diría Val del Omar en «Palpicolor»— «lo extraordinario está en las entrañas de lo cotidiano». En este sentido, la mecamística era heredera de esa «estética de las cosas pequeñas» que, en el siglo xx, retomaron autores como Lorca (Ortiz-Echagüe, 2010: 270).

12 "Fuego que no quema" o "agua que no moja las manos" son algunos de los nombres que recibe el secreto último de la alquimia, la transmutación de la materia, como señala Patrick Harpur (2006).

## ANEXO

P1. Cielo, nubes y una torre.
P2. Peces en un estanque.
P3. Flores en un estanque.
P4. Niño abriendo unas cortinas.
P5. Dos rostros tallados en la piedra de una fuente.
P6. Entrada de dos cuevas. Un hombre sale por la cueva derecha.
P7. Niño pequeño bailando; mujer palmeando.
P8. Viejo durmiendo, recostado en una pared agrietada.
P9. Hombre girando circularmente.
P10. Primer plano de una mujer girando circularmente.
P11. Primer plano de una mujer anciana girando circularmente.
P12. Paso acelerado del día sobre las montañas de Granada (nubes, luz, llegada de la noche).
P13. Detalles del agua en un estanque. Cambios de luz.
P14. Caída del agua de una fuente con la figura de un rostro.
P15. Fuente que representa a un joven.
P16. Detalle del grifo de una fuente; el chorro de agua cae sobre una tortuga.
P17. Fuente que representa un busto.
P18. Árbol tomado en contrapicado.
P19. Rostro distorsionado.
P20. Hombre y mujer junto a un niño.
P21. Tortuga en unas rocas.
P22. Canal bajo una pared rocosa. Cambios de luz.
P23. Un hombre, junto a unos burros, recorre un camino serpenteado.
P24. Tortuga moviéndose horizontalmente hacia la derecha.
P25. Destellos de luz sobre un paisaje coronado por una iglesia.
P26. Tortuga girando hacia la izquierda.
P27. Niña saliendo de una cueva.
P28. Campo de flores.
P29. Sombra del agua de una fuente en el suelo empedrado.
P30. Rostro distorsionado.
P31. Reflejo de un edificio de la Alhambra en un charco. Pequeño canal. Desenfoque.
P32. Canal de la Alhambra.
P33. Chorro de agua en primer término, con la fuente detrás. Enfoque/desenfoque.
P34. Paso acelerado de las nubes sobre un paisaje de la Alhambra.
P35. Caída de una cascada de agua.
P36. Paso acelerado del día sobre un plano general de Granada.
P37. Llega la noche; movimiento acelerado de la luna sobre una colina.
P38. (A partir de ahora los planos, que representan la noche aparecen virados al verde). Reflejo del rostro de una niña.
P39. Rostro distorsionado.
P40. Otra vez la imagen de la niña; movimiento del agua que distorsionan el reflejo.
P41. Hilera de árboles.
P42. Jardín de la Alhambra.
P43. Rostro de una niña que se desplaza levemente hacia atrás, con la boca abierta.
P44. Luz y reflejos en el agua.
P45. Rostro de la misma niña del plano 43.
P46. Surtidor.
P47. Panorámica hacia abajo sobre un surtidor.
P48. Sombra de una mano que se desliza sobre un rostro situado horizontalmente. Panorámica vertical hacia abajo.
P49. Surtidor. Panorámica hacia abajo.
P50. Variación a cámara lenta del plano 48. Voz femenina.
P51. Reflejos en el estanque.
P52. Plano más abierto del estanque, repleto de hojas. Destellos de luz.
P53. Detalle de una flor.
P54. Rostro de mujer.
P55. Ventana de la Alhambra.
P56. Detalle de la flor (plano 53). Gotas de agua que caen sobre la flor.
P57. Fuente que representa el rostro de un lobo. Agua arrojada sobre la fuente.
P58-59-60. Fuentes que representan rostros de animales y personas; luces reflejadas (en el P60, iluminando los ojos).
P61. Fuente.
P62. Fuente (plano 60). Aparece un reflejo sobre los ojos.
P63. General de los jardines; imagen semicircular.
P64. Detalle de un portal de la Alhambra.
P65. Agua cayendo por una alcantarilla.
P66. Dos flores; cambio de luz.
P67. Rostro distorsionado a través de los reflejos del agua. El hombre acerca la mano izquierda al objetivo.
P68. Niña mirando (la misma de los planos 43 y 45).
P69. Plano del estanque repleto de hojas. Destellos de luz.

P70. Plano más abierto del estanque. Destellos de luz.
P71. General de la Alhambra. Plano acelerado; paso de las nubes.
P72. Reflejos en el agua.
P73. Peces.
P74. Zoom sobre una torre.
P75. Niña bajando la mirada (planos 43, 45 y 68).
P76. Rostro distorsionado.
P77. Peces. Plano más abierto que el 73.
P78. Rostro de una niña. La distorsión decrece.
P79-80-81-82. Planos de la Alhambra.
P83. Ventanas de la Alhambra.
P84. Detalle de una ventana.
P85. Detalle de una boca distorsionada.
P86. Reflejo de árboles en el agua. Variación luz-oscuridad-luz.
P87. Cascada de agua.
P88. El cielo, unos techos, árboles.
P89. Árboles.
P90. Cielo.
P91. Fuente. Oscurece.
P92. Cima de unas montañas. Oscurece.
P93. Estrellas.
P94.Vista general de Granada. Oscurece.
P95. Pantalla en negro.
P96. Cima de las montañas. Destello del sol.
P97. Laderas de las montañas.
P98. Estatua. Ojos de la figura de un anciano.
P99. Imagen desde un arco; destellos de luz.
P100. La luz sobre la ciudad. Decrecen las sombras.
P101. La luz sobre las montañas. Decrecen las sombras.
P102. Vista de la ciudad a través de un arco. Cambios de luz.
P103. Detalle de las casas de la ciudad. Cambios de luz.
P104. Vista general de la Alhambra.
P105. Campanario.
P106. Sombras en las paredes.
P107. Niña bebiendo en una fuente.
P108. Montañas.
P109. Cascada.
P110. Movimiento de cámara hasta el primer plano de una chica gitana.
P111. Dos peonzas.
P112. Ondas en el agua.
P113. Peonza y tortuga.
P114. Rostro de la chica gitana. Mueve la cara de derecha a izquierda.
P115. Primer plano de un hombre. Mueve la cara hacia arriba.
P116. Escritura en una pared.
P117. Caída de agua.
P118. Rostro de una mujer gitana.
P119. Detalle de un cactus. Movimiento ascendente de cámara.
P120. Árbol. Movimiento ascendente de cámara.
P121. Cima de las montañas. Parpadeo de luz.
P122. Chorro ascendente de agua hasta una esfera.
P123. Vista general de Granada. Parpadeos de luz.
P124. Chorro ascendente de agua hasta una esfera en la que se vislumbra un paisaje.
P125. Laderas de la ciudad. Parpadeos de luz.
P126. Imagen de la esfera (planos 122-124).
P127. Campos. Tronco de un árbol en el margen derecho. Parpadeos de luz.
P128. Vista general de la ciudad. Parpadeos de luz.
P129-130. Ramas de los árboles y humo.
P131. Imagen de una crucifixión entre unos troncos yermos.
P132. Mujer dando el pecho a un niño.
P133. Panorámica ascendente sobre un campo de flores.
P134. Vista general de la ciudad.
P135. Laderas. Cambios de luz.
P136. Nubes. Plano acelerado.
P137. Ojos de una mujer (mirada hacia arriba).
P138. Canal de agua.
P139. Plano a través de varios arcos. Luz intensa.
P140. Chorro de agua.
P141. Fuente. Plano cenital. Cambio brusco de luz.
P142. Árboles. Chorro de agua.
P143. Surtidor de agua a través de dos ventanas.
P144. Surtidor de agua en la parte inferior de cuadro.
P145. Detalle de un chorro.
P146. Detalle de una fuente. Movimiento descendente de cámara.
P147. Surtidores de agua alineados.
P148. Canal con surtidores.
P149. Diversas fuentes y surtidores en un plano abierto.
P150. Detalle de un chorro de agua.
P151-152-153-154. Chorros de agua.
P155. Estatua de un ángel.
P156. Viejo y niño mirando hacia la derecha de cámara.
P157. Rostro del ángel.

P158. Cielo.
P159. Vista general de Granada.
P160. Vista general de Granada.
P161. Estanque.
P162. Edificio ante un estanque.
P163. Desembocadura de un canal.
P164. Paredes ornamentadas.
P165. Patio de la Alhambra.
P165. Plano más abierto, desde el interior de unas arcadas, del mismo patio.
P166. Surtidor de agua. Inicia un movimiento ascendente de cámara.
P167. Surtidor de agua. Movimiento ascendente de cámara.
P168. Cima de la Alhambra en la oscuridad.
P169. Torre.
P170. Zoom hacia una ventana.
P171. Rostro de un hombre mirando hacia arriba.
P172. Chorro de agua.
P173. Rostro de un hombre (plano 171) mirando fijamente. Movimiento ascendente de cámara.
P174. Piedra mojada.
P175. Dos estatuas de animales. En su boca, un surtidor de agua.
P176. Detalle de un chorro de agua. Variaciones temporales.
P177. Rostro distorsionado de un hombre.
P178. Aparición de la luna. Plano acelerado. Oscuridad.
P179. Rostro de un hombre con la boca abierta. Movimiento descendente de cámara.
P180-81-82-83-84-85. Imágenes fijas de chorros de agua montadas por encadenados.
P186. Rostro de una niña.
P187. Primer plano de un hombre.
P188. Montaña. Paso acelerado de las nubes.
P189. Rostro de la niña (plano 186).
P190. Montaña. Paso acelerado de las nubes.
Crédito final: Sin fin (el rótulo gira sobre sí mismo).

## REFERENCIAS


Aumont, J (1999). *La teoría de los cineastas*. Barcelona: Paidós.

Agamben, G. (1980). Vocazione e voce. G. Agamben (2005). *La potenza del pensiero* (pp. 77-90). Vicenza: Neri Pozza.

— (1982). *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività*. Turín: Einaudi.

Bachelard, G. (1978). *El agua y los sueños*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Béguin, A. (1993). *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica (Traducción de Mario Monteforte Toledo, revisada por Antonio y M. Latorre).

Brakhage, S. (2014). *Por un arte de la visión. Escritos esenciales*. Buenos Aires: Untref.

Buruaga, G. S. (ed.) (1995). *Insula Val del Omar: visiones en su tiempo, descubrimientos actuales*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Semana de Cine Experimental, 1995

— (ed.) (2003). *Val del Omar y las Misiones Pedagógicas*. Murcia: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes / Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2003

— (1992). *Val del Omar sin fin*. Granada: Diputación Provincial de Granada y Filmoteca de Andalucía.

Campbell, J. (2017). *Las máscaras de Dios. Mitología primitiva. Vol. I*. Girona: Atalanta (Traducción de Isabel Cardona. Edición revisada por Santiago Celaya).

Corbin, H. (1964). Mundus Imaginalis ou l'imaginaire et l'imaginal, conferencia pronunciada en el Colloque du Symbolisme en París. *Cahiers internationaux du symbolisme*, n. 6, Bruselas. En: H. Corbin (1983). *Face de Dieu, Face de l'Homme. Herméneutique et soufisme*. París: Flammarion

— (1971-1973) *En Islam iranien: aspects spirituels et philosophiques*. París: Gallimard (4 vols.).

— (1996). *Cuerpo espiritual y tierra celeste: del Irán mazdeísta al Irán chiíta*. Madrid: Siruela (Traducción de Ana Cristina Crespo).

— (2000). *El hombre de luz en el sufismo iranio*. Madrid: Siruela.

Didi-Huberman, G. (2002). *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris.

— (2010). Cómo abrir los ojos. En: A. Ehmann y K. Eshun (Eds.). *Harun Farocki. Against What? Against Whom?*. Londres: Konning Books [Faroki, H. (2015). *Desconfiar de las imágenes* (pp. 13-14). Buenos Aires: Caja Negra,].

Duque, E. (2017). Val del Omar y el cinematógrafo que cabe en un bolsillo. A propósito de la sesión 'Arder amando'. Recuperado de http://xcentric.cccb.org/es/programas/fitxa/val-del-omar-y-el-cinematografo-que-cabe-en-un-bolsillo/225650

Durand, G. (1960), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. París: PUF. [Durand, G. (1982). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus (Traducción de Mauro Armiño).]

Gubern, R. (2004). *Val del Omar, cinemista*. Granada: Diputación de Granada.

Ibn'Arabi (1994). *Contemplaciones de los misterios*. Murcia: Tres Fronteras.

Lamartine, A. de (1952). *Las confidencias*. Buenos Aires: Espasa-Calpe [Col.Austral, 1073].

MNCARS (ed.) (2010). *: desbordamiento de Val del Omar*. Madrid: Centro José Guerrero/Museo Reina Sofía.

Nietzsche, F. (1968). *Werke, Kritische Gesamtausgabe*. Berlín: editado por G. Colli, M. Montinari, de Gruyter, I 3, 7[165] [Nietzsche, F. (1973). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial (traducción de Andrés Sánchez Pascual).].

Ortiz-Echagüe, J. (ed.) (2010). *José Val del Omar. Escritos de técnica, poética y mística*. Madrid: La Central/Museo Reina Sofía.

Rilke, R. M. (1999). *Elegías de Duíno*. Madrid: Hiperión (Edición y traducción de Jenaro Talens).

Val del Omar, J. (1935). *Manifiesto de la Asociación Creyentes del Cinema*. Madrid. Recuperado de http://www.valdelomar.com/pdf/text_es/text_29.pdf.

— (1992). *Tientos de erótica celeste*. Granada: Diputación de Granada (Selección y adaptación de Gonzalo Sáenz de Buruaga y María José Val del Omar).

Warburg, Aby (2005). *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza Editorial.

## POÉTICA DEL MONTAJE EN *AGUAESPEJO GRANADINO*: INVESTIGACIÓN ESTÉTICA, TÉCNICA Y PEDAGÓGICA SOBRE LA EXPERIENCIA DEL ESPECTADOR EN LA OBRA DE VAL DEL OMAR


### Resumen

A través del análisis del montaje y de los mecanismos poéticos de rima, adyacencia y yuxtaposición en *Aguaespejo granadino* (1960), se estudia la capacidad del cineasta Val del Omar para gestar una forma poética capaz de redefinir la experiencia participativa del espectador. Su triple condición de cineasta, teórico e inventor le permitió desarrollar la idea de una visión táctil, en la que perseguía una inscripción en la tradición de la poesía mística, al mismo tiempo que se convirtió en un eslabón clave entre el cine de vanguardia de los años veinte y el cine expandido y *underground* de los sesenta y setenta.



### Palabras clave

Cine experimental; cine español; visualidad háptica; montaje; poesía mística; Val del Omar; *Aguaespejo granadino*.



### Autores

Gonzalo de Lucas es Profesor de Montaje, Ensayo Audiovisual y Dirección en la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona. Director del Postgrado en Montaje Audiovisual en la BSM-UPF. Programador en Xcèntric (CCCB). Co-editor de la revista Cinema Comparat/ive Cinema y es miembro del grupo de investigación Cinema. Ha escrito los libros *Vida secreta de las sombras*, *El blanco de los orígenes*, y ha editado, con Núria Aidelman, *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*. Ha escrito artículos en más de una treintena de libros colectivos.

Iván Pintor Iranzo es Profesor de Tendencias del cine contemporáneo, Evolución de los lenguajes visuales e Historia del cómic en la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona. Miembro del grupo de investigación CINEMA. Trabaja como programador de ciclos para instituciones como CaixaForum y ha dirigido congresos como *Mutaciones del gesto* (2012, UPF). Es guionista de cine y televisión, ha escrito artículos en más de una treintena de libros colectivos y ha publicado libros como *La Strada di Fellini* (2013), junto a Gino Frezza.



### Referencia de este artículo

de Lucas, Gonzalo, Pintor Iranzo, Iván (2017). Poética del montaje en *Aguaespejo granadino*: investigación estética, técnica y pedagógica sobre la experiencia del espectador en la obra de Val del Omar . *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 24, 165-184.


## POETICS OF EDITING IN AGUAESPEJO GRANADINO: AESTHETIC, TECHNICAL AND PEDAGOGICAL RESEARCH INTO THE EXPERIENCE OF THE SPECTATOR IN THE WORK OF JOSÉ VAL DEL OMAR


### Abstract

Through the analysis of the editing and the poetic mechanisms of rhyme, adjacency and juxtaposition in *Aguaespejo Granadino* (1960), this article examines José Val del Omar's ability to create a poetic form capable of redefining the participatory experience of the spectator. His triple status as a filmmaker, theorist, and inventor enabled him to develop the idea of a tactile vision, with which he sought to follow in the tradition of mystical poetry. At the same time, he became a key link between the avant-garde cinema of the 1920s and the "expanded cinema" and underground cinema of the 1960s and 1970s.



### Key words

Experimental film; Spanish Cinema; Haptic Visuality; Editing; Mystical Poetry; Val del Omar; *Aguaespejo granadino*.



### Authores

Gonzalo de Lucas is a Professor of Editing, Audiovisual Essays, and Direction at Universitat Pompeu Fabra de Barcelona. Director of Graduate Studies in Audiovisual Editing at BSM-UPF. Film programmer at Xcèntric (CCCB). Co-editor of the journal *Cinema Comparat/ive Cinema* and a member of the CINEMA Research Group. Author of the books *Vida secreta de las sombras*, *El blanco de los orígenes*, and co-editor (with Núria Aidelman) of *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*. Author of articles published in more than thirty anthologies.

Iván Pintor Iranzo is a Professor of Contemporary Cinema Trends, Evolution of Visual Languages, and History of Comics at Universitat Pompeu Fabra de Barcelona. Member of the CINEMA Research Group. Film season programmer for institutions such as CaixaForum and coordinator of conferences like *Mutaciones del gesto* (2012, UPF). Screenwriter for film and television, author of articles in more than thirty anthologies, and author of books including *La Strada di Fellini* (2013) (co-authored with Gino Frezza).



### Article reference

de Lucas, Gonzalo, Pintor Iranzo, Iván (2017). Poetics of Editing in *Aguaespejo granadino*: Aesthetic, Technical and Pedagogical Research into the Experience of the Spectator in the Work of José Val del Omar. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 24, 165-184.

Edita / Published by

Licencia / License

**ISSN** 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com

# LA MÚSICA Y LA SUBVERSIÓN DEL ESPACIO-TIEMPO DIEGÉTICO EN LA OBRA DE PERE PORTABELLA (1967-1976)

JOSEP TORELLÓ
JAUME DURAN

## PORTABELLA Y EL CINE DE LA MODERNIDAD

A finales de la década de los años cincuenta se desarrolla una práctica cinematográfica que la bibliografía denomina bajo el epígrafe de *cine de la modernidad* (Font, 2002; Quintana, 1996). La teoría cinematográfica entiende que en esa época los cineastas europeos empiezan a articular una nueva expresión cinematográfica, la cual, en esencia, se caracteriza por poner en cuestión la tradición fílmica desarrollada en la primera mitad del siglo XX, que Burch denomina el Modo de Representación Institucional (MRI) (Burch, 2008). El lenguaje institucional, a diferencia del cine primitivo, se basa en la convención de una representación moderna —y cinematográfica— de las dimensiones espacio-tiempo. El concepto del MRI propuesto por Burch tiene una correspondencia teórica en el concepto *Hollywood clásico*, expuesto por Bordwell y su equipo (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997), quienes proponen que la articulación estética de esta *institución* funciona como un conjunto de normas, recursos formales y sistemas —un sistema de lógica narrativa, uno de representación temporal y uno de representación espacial— que se relacionan entre ellos para crear la diégesis fílmica (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997: 7). A grandes rasgos, podemos decir que la modernidad cinematográfica trata de subvertir estos fundamentos del MRI. O, lo que es lo mismo, poner en duda su propia herencia y pasado.

Es en la irrupción del cine europeo moderno donde podemos contextualizar la personal obra del director catalán Pere Portabella (Figueres, 1927). La alineación de la actividad artística de Portabella con estos supuestos de ruptura y subversión del lenguaje cinematográfico —la reacción contra la *institución*— es clara y no se puede separar de la condición política del autor: una activa oposición al régimen franquista desde la clandestinidad, la cual irriga el posicionamiento estético del conjunto de su obra.

Así, Portabella, en el periodo 1967-1976, realiza una obra personal que se sitúa claramente en

**Pere Portabella durante la grabación de su primer filme *No contéis con los dedos* (1967).**

este panorama diacrónico de evolución del lenguaje que propone el término *cine de la modernidad*. Sobre su biografía se ha escrito mucho. Principalmente, cabe destacar el trabajo de Marcelo Expósito, *Historias sin argumentos: el cine de Pere Portabella* (2001); el de Fèlix Fanés, *Pere Portabella: avantguarda, cinema, política* (2008); o el trabajo de Rubén Hernández, *Pere Portabella: hacia una política del relato cinematográfico* (2008).

En referencia a su planteamiento estético, la *no-narratividad* de su propuesta se hace evidente ya en los primeros filmes, *No contéis con los dedos* (1967) y *Nocturno 29* (1969), desarrollados en estrecha colaboración con el poeta Joan Brossa. Después, Portabella formula una proposición cinematográfica que, desde nuestro punto de vista, pone especial énfasis en subvertir —*volver a pensar*, *romper*, *transformar*, *ensanchar*, etcétera— el espacio-tiempo diegético institucional. Esta forma de pensar un filme es genuina de la modernidad y la ensaya en *Miró, l'altre* (1969), *Play Back* (1970), y en los importantes largometrajes *Vampir-Cuadecuc* (1970) y *Umbracle* (1972), donde «la política irrumpe como no lo había hecho hasta el momento en el cine de Portabella» (Fanés, 2008: 36)[1], vehiculada a través de una transformadora intención estética. Este largo e intenso periodo de creación cinematográfica de Pere Portabella en la clandestinidad se cierra con la producción de *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública* (1976), un documento de casi tres horas de duración que radiografía las diferentes fuerzas políticas y sociales de la España del momento. Después, a partir de 1978, Portabella entrará en la política institucional, solamente retomando su faceta como director, de manera sistemática, ya en la era digital.

Así, la articulación del espacio-tiempo diegético en las propuestas del periodo estudiado (1967-1976) —que por razones temporales, políticas y estéticas entendemos unitario y representativo— es sorprendente, y consideramos que la música es uno de los elementos importantes —aunque no el único— con el que Portabella trata de subvertir este orden diegético institucional.

## EL ESTUDIO DE LA MÚSICA EN EL MARCO CINEMATOGRÁFICO

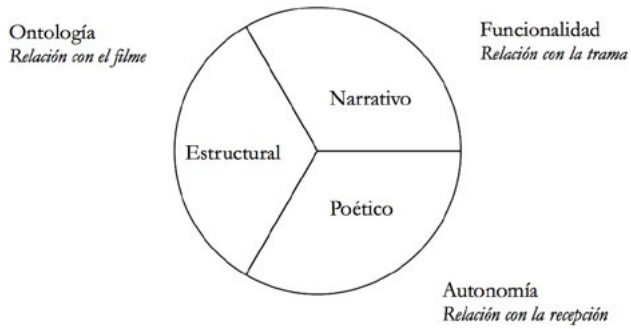
El objetivo del presente artículo es atender, en el marco del aparato teórico cinematográfico, de qué manera el autor trabaja la relación música-imagen en la praxis fílmica del periodo 1967-1976. Tal como hemos dicho, partimos de la hipótesis de que la manera en que Portabella articula la música en sus propuestas fílmicas es uno de los elementos que nos permite entender su cine como un intento de superación del Modo de Representación Institucional. Para desarrollar esta perspectiva, se debe prestar atención a diversos aspectos: por un lado, establecer un marco teórico para tratar la cuestión sincrónica de la relación imagen-música; por otro, analizar, desde nuestra perspectiva de estudio, la filmografía del director Pere Portabella en el periodo señalado.

Es preciso recalcar que el análisis de la relación música-imagen plantea una serie de inconvenientes inherentes a su marco teórico y metodología

actual. El inconveniente principal que se plañtea es que, aunque se avanza positivamente en la construcción de un marco teórico sólido (Fraile, 2016), partimos de un estado de la cuestión de la disciplina de análisis de la música y de los filmes que se define por ser un panorama no estructurado (Infante del Rosal y Lombardo, 1997: 206), hecho de contribuciones teóricas dispersas e irregulares. Además, la teoría y la práctica de la *imagen cinematográfica* parece que se hayan resistido a llevar a cabo un análisis interdisciplinario de sus elementos[2]. Cabe considerar que la música —o cualquier otro elemento externo a aquello propiamente iconográfico— juega un papel relevante en la codificación del lenguaje cinematográfico, aunque, tradicionalmente, su estudio en este tipo de análisis audiovisuales ha sido prácticamente nulo. La mayoría de la bibliografía ha tratado de manera tangencial aquello que, desde nuestro punto de vista, es una de las características principales en la construcción de la imagen contemporánea; esta es siempre una construcción audiovisual en el sentido multimedia del término *audiovisual*: una «expresión cinematográfica»[3] que se construye a partir de una dimensión visual y de una dimensión sonora, y que se conjuga alrededor de una misma *expresión*, de una misma *unidad*, de un mismo *flujo*.

## UNA PROPUESTA PARA EL ESTATUS DE LA MÚSICA EN EL AUDIOVISUAL

En el momento de encarar de manera crítica el corpus teórico que estudia la relación música-imagen surge la dificultad de resumir, desde un punto de vista conceptual, este conjunto bibliográfico y relacionarlo con la teoría cinematográfica general. Resulta extremadamente complejo extraer conclusiones paradigmáticas del estudio de esta bibliografía: parece que no hay un conjunto teórico consensuado que dé respuesta, desde un punto de vista académico, a la pregunta *¿qué define el estatus de la música en el cine?* Aun así hay notables aproximaciones. Algunas son destacables, como *Historia y Teoría de la música en el cine (Presencias afectivas)* (1997), de Carlos Colón, Fernando Infante del Rosal y Manuel Lombardo, o el conjunto de la obra ensayística que realiza Teresa Fraile, quien trata de sistematizar la cuestión que nos ocupa en artículos como «Músicas posibles: tendencias teóricas de la relación música-imagen» (Fraile, 2005), en su tesis doctoral *La creación musical en el cine español contemporáneo* (Fraile, 2008) o, recientemente, en «Música de cine en España: crecimiento y consolidación de una disciplina» (Fraile, 2016). También, por parte de uno de los autores del presente artículo, se ha intentado llevar a cabo una indagación sobre la relación estética entre música e imagen, su actual estado de la cuestión y el papel de la música en la evolución del lenguaje audiovisual, en *La música en las Maneras de Representación cinematográfica* (Torelló, 2015).




**Esquema de la propuesta teórica del estatus de la música en el audiovisual.**

Más allá de las cuestiones diacrónicas, exponemos, a continuación, una propuesta de categorización original dentro de la teoría que estudia la relación sincrónica entre la música y la imagen. La cuestión no es sencilla y somos conscientes de que una de las críticas que la bibliografía realiza a menudo al conjunto de la teoría de la disciplina es que cada autor formula, de nuevo, sus propias categorías de análisis —hecho que dificulta enormemente la estructuración del marco teórico—. No es esta la intención que nos lleva a realizar tal propuesta. Nuestro propósito es, en todo caso, a partir de la teoría generada en el seno de la dis-

ciplina, de las categorías que se describen y de las tendencias analíticas que se plantean a partir de diversos trabajos compilatorios y analíticos mencionados, tratar de definir el estatus de la música en el cine, en la medida de lo posible, en un solo sistema analítico-teórico.

Pensamos que esta es una de las necesidades urgentes que demanda la disciplina: intentar unir el planteamiento dual expresado por Infante del Rosal y Lombardo, en el que el estudio de la música cinematográfica se plantea desde: 1) una perspectiva ontológica, en la que la música es *esencia de lo audiovisual*; y 2) un planteamiento formalista o funcional, en el que la música es una parte del mecanismo, *una parte funcional del todo cinematográfico* (1997: 206-249). Creemos que este planteamiento dual es adecuado en la medida que es descriptivo, pero que se puede aunar en un solo marco teórico complementario. En este sentido, la propuesta original que planteamos a continuación es la que, a la vez, nos ha servido en el presente artículo para desarrollar el análisis de las diversas secuencias de la filmografía del autor, entendiendo el estatus de la música en el cine como un conjunto de funciones y dominancias, un sistema en que una música puede tener varios estatus a la vez.

Hechas estas consideraciones, exponemos que, desde nuestro punto de vista, el estatus de la música en el cine se vertebra teniendo en cuenta tres factores: 1) el estructural-ontológico, 2) el narrativo-funcional y 3) el poético-autónomo; elementos que ponen el estudio y la presencia de la música en el cine, respectivamente, con relación a: (1) la propia construcción de lo fílmico, (2) su trama dramatúrgica y (3) la recepción del artilugio cinematográfico por parte del espectador.

## 1. Estatus estructural-ontológico

El *estatus estructural-ontológico* de la música en el cine engloba las cuestiones ontológicas de la relación entre la música y la imagen en la «expresión cinematográfica». Estas, como explica la bibliografía, se basan en el papel de la música en la construcción de un «tercer elemento» o «tercer producto» que no es musical ni iconográfico, sino audiovisual (Fraile, 2008: 51; Infante del Rosal y Lombardo, 1997: 221). Es decir, estudiamos las contribuciones que la música tiene en la construcción del flujo icónico-sonoro y cómo la música empodera y transforma la imagen a un nuevo estatus estrictamente cinematográfico. Los asuntos concomitantes a la articulación de este estatus son el objeto de análisis de este apartado —la creación de una tercera dimensión, el hecho de dar *alma* o *viveza*, desde una perspectiva benjaminiana, a una imagen que, sin su dimensión sonora, puede resultar carente de entidad fílmica (Torelló, 2015: 23)—.

El estudio de este estatus es, en definitiva, una indagación ontológica de lo fílmico y el papel de la música en la construcción de sus límites epistemológicos. Es, en parte, el sentido dionisíaco de la música en un marco cinematográfico —es decir, un papel no significante, no representativo—, llevando al terreno audiovisual la conocida dualidad estética propuesta por el filósofo alemán Friedrich W. Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* (1973).

## 2. Estatus narrativo-funcional

El *estatus narrativo-funcional* de una música articulada en la «expresión cinematográfica» estudia la presencia de lo musical en la construcción de la dramaturgia del filme, analizándolo como una de las cuestiones técnicas que permiten que el lenguaje cinematográfico desarrolle sus capacidades narrativas. Por un lado, la música permite articular una definición del tiempo y del espacio explícito y/o elidido del filme. Por otra, permite modular la unidad narrativa del filme y subrayar sus «significados» (Chion, 1997: 125), que, desde la vertiente narrativa, son claves en la construcción del discurso.

Este estatus estudia de qué manera la música define parte del espacio-tiempo diegético y, también, el conjunto de las propias características dramatúrgicas. A partir de estas, la unión música-imagen es capaz de articular una definición

geográfica, cultural, sociológica o sentimental, por poner algunos ejemplos, del relato expuesto. Situados en la distinción formalista entre *historia* y *relato*, la música ayuda a vertebrar el *relato*. Es, siguiendo con el símil nietzscheano, un registro de la música apolínia o socrática.

### 3. Estatus poético-autónomo

Finalmente, el *estatus poético-autónomo* analiza el desarrollo de las propias características de la epistemología musical en relación con la recepción del filme; es decir, estudia la capacidad de la música presente en pantalla —el elemento más flexible de la construcción de la «tela audiovisual» (Chion, 1993: 195-197)— de articular la significación de las propias capacidades autónomas del elemento *música* en el seno del flujo cinematográfico. La música se puede manifestar, de manera autónoma, en la correlación música-filme-espectador, obviando, por momentos, que esta está vinculada a una imagen; obrando, pues, de manera independiente. Así, el análisis de la música se puede concretar, de manera temporal, solamente en su condición de elemento subjetivo y no mediado, vinculado con la recepción del filme; y no como un elemento significante relacionado con la imagen representada en el filme, tal y como hemos hecho en los dos puntos anteriores.

Este punto es estética musical pura; observa la capacidad de la música de relacionarse, también, de manera no significante con la «imagen», o de hacerlo, en este caso, de manera expresiva, independiente y genuina en el conjunto de la «expresión audiovisual». La música, sin necesidad de representar ni significar algo concreto, es entendida como una expresión propia. Nos encontramos con otro aspecto dionisíaco de la música cinematográfica que, en lugar de establecer una relación —o quizás mejor: a la vez que lo hace— con la estructura del filme, se comunica directamente con el espectador a través de su propio lenguaje.

## LA MÚSICA EN LA SUBVERSIÓN DE LOS CÓDIGOS: ANÁLISIS DEL ESTATUS DE LA MÚSICA EN CINCO CASOS PARADIGMÁTICOS

### Caso 1: *Nocturno 29* (1969)

En el segundo largometraje de Portabella, *Nocturno 29* (1969), observamos algunos planteamientos estéticos generales, referidos a la articulación de la música, que el director repite de manera constante en el conjunto de la filmografía del periodo. El fragmento analizado es una muestra de cómo es de importante, en los primeros filmes del director, la presencia de la música dodecafónica. Dicha caracterización musical es una aportación del compositor contemporáneo Mestres Quadreny al primer cine de Portabella. Hace falta subrayar que, usando este tipo de música, se rompe una de las cuestiones que la bibliografía remarca como una constante en la presencia de la música en el audiovisual, aquella que Teresa Fraile (2005: 297) teoriza como el «sinfonismo clásico», rasgo propio del MRI: el hecho de adoptar, para una expresión artística contemporánea, una tipología de música que reproduce características clásicas, lo que es, en definitiva, un anacronismo estético. Esta secuencia es un ejemplo del uso de la música contemporánea en la «expresión cinematográfica» del «cine de la modernidad»: un planteamiento de contrapunto dramático entre la música y la imagen, tal como, sin mucho éxito hasta el advenimiento de la modernidad audiovisual, había teorizado Adorno (2007). Solamente por este motivo —el uso de una música estéticamente contemporánea—, nos encontramos ya ante una articulación transgresora o contraria a las tendencias expresadas por el MRI, de la cual diferentes secuencias de los filmes *No contéis con los dedos* (1967), *Nocturno 29* (1969) y *Umbracle* (1972) son buenos ejemplos. Con todo, cabe decir que la modernidad cinematográfica, según la perspectiva del teórico Michel Chion, se ve menos afectada por el estilo musical que por la manera en cómo esta se integra en el filme (Chion,

Imágenes de la secuencia analizada del filme *Nocturno 29* (1969) (0:58:15 - 1:00:43).

1997: 153); es más una cuestión de *uso* que de estética musical.

Con respecto al estatus de la música en la secuencia, este no es fácil de concretar. El sonido de unas notas dispersas de piano sirven a Portabella para encadenar dos localizaciones diferentes: la actriz Lucía Bosé paseando por el Laberinto de Horta en Barcelona, y una secuencia en casa de la misma protagonista. En este sentido, entendemos que la música participa de un estatus ontológico, ya que no hay ningún otro elemento sonoro que defina la diégesis. Como enlace de las dos secuencias, visualizamos una melodía desestructurada, experimental, sin armonía aparente. ¿Qué estatus posee la música de esta secuencia? En un sentido, asistimos a la transgresión de la dramaturgia cinematográfica expresada en el MRI a través de la música contemporánea. La música es articulada en un estatus narrativo-funcional, ya que interpela la narratividad del filme y, de hecho, trata de desmenuzarla.

### Caso 2: *Miró, l'altre* (1969)

La intencionalidad con la que Portabella articula la música con relación a la imagen y a la narratividad del montaje se repite, quizás de forma más elaborada, en este fragmento analizado. El cortometraje *Miró, l'altre* (1969) es un hito importante en la obra del director. Por un lado, el filme representa la primera colaboración de Carles Santos como compositor de una música original —hecho que le da a la propuesta cinematográfica una fuerte personalidad—; por otro —o quizá por ello—, el planteamiento fílmico: «abandona la lógica del lenguaje cinematográfico para someterse a otro tipo de orden, casi inconsciente, que nos recuerda al de la música. Como si fueran notas, las imágenes se repiten en una forma de bucle una vez tras otra» (Fanés, 2010: 483).

En lo que hace referencia a la articulación de la imagen, el cortometraje está compuesto por diversos fragmentos: la presentación de Miró antes de la *performance* que le lleva a pintar la vidriera exterior del Colegio de Arquitectos de Cataluña, las imágenes en color del artista pintando el mural, el pintor después de realizar la obra, trabajadores del Colegio limpiando la vidriera y arrancando la obra de Miró con espátulas, etcétera.

En lo referido al sonido y la música, encontramos, también, diferentes pasajes. La banda de sonido está formada por tres elementos diferenciados: un par de voces que cantan *a cappella* escalas que, de manera progresiva, van subiendo el tono; unos objetos sonoros no identificados; y, finalmente, un piano que toca una melodía no muy definida. Como si fuesen transiciones sonoras entre cada fragmento de la banda de sonido, encontramos espacios del filme que se articulan a 0 dB. En el conjunto de la obra, no hay sonido ambiente ni sincronía sonora con la imagen que siga lógica alguna.

Imágenes del cortometraje analizado *Miró, l'altre* (1969) (0:00:00 - 0:14:53).

El primer fragmento —el blanco y negro en que Miró se está preparando para pintar— y el segundo —la acción performativa de pintar la vidriera— están, por un lado, desunidos y contrapuestos por el montaje que los diferencia como partes, y también por la transformación que sufre la imagen, que pasa del blanco y negro inicial al color, hecho que ayuda a esta fragmentación. Solamente el audio que escuchamos les da continuidad y unidad. Y aunque la presencia de una voz no visualizada en pantalla es un recurso que Portabella ensaya en filmes anteriores —por ejemplo, en algunas secuencias de *No contéis con los dedos*—, esta propuesta es más radical y trabajada: se articula una secuencia que busca el límite de la distinción *música-sonido-ruido* a la vez que la unidad de la «expresión cinematográfica» se sustenta casi exclusivamente en los elementos sonoros.

Desde nuestro punto de vista, definimos su presencia en el filme bajo la dominancia del *estatus estructural-ontológico,* ya que aquí tampoco existe ningún otro elemento en la banda de sonido: es la música la que permite estructurar el campo epistemológico del cortometraje. Por otro lado, consideramos que la música de este cortometraje tiene también un *estatus narrativo-funcional*; o, en todo caso, lo tiene en un sentido de oposición al MRI: la música del fragmento pretende estructurar una propuesta *antinarrativa*. Para tal afirmación nos sustentamos en que en todos los fragmentos del cortometraje aparece una música cíclica, de bucle —aunque cabe preguntarse si hay alguna que no lo sea[4]—; una música que parece que avanza en lo temporal —va subiendo de tono— pero que, en realidad, al no tener una resolución ni progresión armónica, siempre sitúa al espectador en un mismo tiempo de la acción. Es cierto que, en los fragmentos centrales del filme —en los que se pinta o se borra el mural—, la música aporta una idea de temporalidad, en parte propia del MRI; pero en los fragmentos de inicio y final del cortometraje, aquellos en que el bucle se realiza también a nivel icónico, se rompe esta narratividad y la idea de progresión temporal del audiovisual se difumina, presentando una forma cinematográfica que transgrede claramente la propuesta institucional o clásica. En este caso, la subversión del espacio-tiempo diegético es aún más honda que en el caso anterior.

### Caso 3: *Play Back* (1970)

El cortometraje *Play Back* (1970) permite a Portabella dar continuidad al tándem creativo iniciado con Santos. Esta colaboración tiene, en este momento, el ideario del arte conceptual como telón de fondo. *Play Back* es un cortometraje en el que se lleva al límite la relación estética entre la música y el sonido; se busca a menudo la frontera que les separa de una manera radical y vehemente.

En este sentido, el filme nos muestra un ensayo del Coro del Gran Teatro del Liceo de Barcelona en el que las coristas cantan las notas de una partitura para orquesta, con la particularidad de que en la ejecución no se hace ninguna entona-

Imágenes del cortometraje analizado *Play Back* (1970) (0:00:00 - 0:08:22).

ción, pero se verbaliza rítmicamente cada nota. Es decir, se reparten las partituras de los diferentes instrumentos orquestales a la coral, y esta simula interpretar la partitura pero sin entonar, solamente verbalizando en voz alta, y a ritmo, la nota que hay escrita en el pentagrama. El resultado es un experimento cinematográfico-musical particular: una reflexión sobre el *objeto música* que se repetirá, de forma muy parecida, en otra secuencia del filme *Umbracle* (1972).

Tal como indica Fanés, «[e]n el filme contemplamos al compositor dirigiendo una parte del Coro, que canta fragmentos de *Tannhäuser*, *Lohengrin* y de *La Valquiria*, aunque la música parece corresponder más a una composición de corte minimalista del mismo Santos que no a una partitura de Richard Wagner. El malentendido se debe al hecho de que el coro lee las notas con el ritmo adecuado, pero prescindiendo de la entonación» (2010: 485).

El filme se articula con sonido directo y escuchamos y visualizamos cómo Santos habla y dirige el ensayo. Por lo tanto, desde nuestra perspectiva, la *música concreta* que escuchamos —siempre que se pueda nombrar de esta manera al recitativo rítmico de la coral— no tiene un carácter dominante en el *estatus estructural-ontológico*. Sí que lo tiene, sin embargo, en el aspecto narrativo —u, otra vez, quizá mejor dicho, en *la transgresión de lo narrativo*—; es decir, la música, como tantas otras veces en la filmografía de Portabella, condiciona parte del carácter *antinarrativo* del cortometraje. A diferencia del caso anterior, la propuesta audiovisual no es cíclica, ni en la articulación de la imagen, ni en su música; por lo tanto, en este sentido, el espacio-tiempo de la diégesis puede ser homologable a una propuesta institucional. Lo transgresor de esta secuencia es la conjunción de «un martilleo de sonidos trepidantes, reforzados por los movimientos nerviosos y casi espasmódicos de la cámara» (Fanés, 2010: 485). Lo que es subversivo es la particular presentación de la forma *música* que, creando una tensión latente en el artefacto expresivo, nos permite reflexionar sobre la naturaleza de lo musical como fenomenología dentro del audiovisual. A nivel visual, además, no hay escotomización de la cámara de grabación, tendencia —el derrumbe de la cuarta pared— que es otra de las características de la Manera de Representación Moderna.

### Caso 4: *Umbracle* (1972)

La articulación de la música en el filme *Umbracle* (1972) es variada, y es en este filme donde se consolidan un conjunto de prácticas iniciadas en otros filmes. La secuencia que analizamos también procura subvertir la estructuración del espacio-tiempo diegético institucional a través del bucle y la repetición musical.

El patrón dramático de la secuencia es el siguiente: se presenta una acción —la actriz llega a su casa, pone música en el tocadiscos y se dispo-

Imágenes de la secuencia analizada en el filme *Umbracle* (1972) (1:17:37 - 1:20:54).

ne a llamar por teléfono—. Hasta este momento la música tiene un *estatus estructural-ontológico* en el conjunto de la secuencia, a la vez que una vertiente narrativa; la acción fluye hacia adelante en un sentido temporal. Pero de repente, de manera manifiesta, se rompen ambos aspectos —la ontología y la dramaturgia de la muestra—, ya que la música que escuchamos entra en bucle —hay un cambio en su estatus— sin que haya ninguna causa diegética o dramatúrgica que justifique dicha alteración.

A diferencia de otras secuencias analizadas —en las que solamente es la banda sonora la que se repite rítmicamente—, en esta la imagen también entra en el *loop* repetitivo y acompaña a la música para situarse conjuntamente en este no-tiempo y no-espacio diegético articulado en el filme. El director rompe el *continuum* de la «expresión cinematográfica» y cuestiona el tiempo narrativo de la secuencia a través de ambas dimensiones del audiovisual: lo icónico y lo sonoro.

Fanés lo explica de manera clara: «A menudo la banda de sonido se queda parada en un acorde o un ruido, tal como observamos también en *Miró, l'altre*. [...] Venga del minimalismo americano o venga de Bach, el compositor recurre en *Umbracle* a una serie de técnicas basadas en la repetición de células sonoras. [...] en una de las últimas escenas del filme, imagen y sonido se superponen en un enloquecido frenesí repetitivo. Es el momento en el cual el personaje de la mujer llega a casa y pone un disco, el tercer movimiento de la sinfonía Pastoral de Beethoven. Después se sienta y empieza a telefonear: en este punto, la música se encalla y Santos convierte el núcleo sonoro beethoveniano en una repetición sin fin —a la manera de un disco rayado— a la vez que los diversos planos —hasta siete—, que dividen el gesto de la mujer de coger el teléfono, marcar el número, acercarse el auricular a la oreja, se repiten cada uno un número indeterminado de veces, siguiendo la pauta del ritmo entrecortado de la música» (2008: 67-68).

Es decir, el fragmento recurre a la repetición de *células sonoras* para destruir la articulación clásica del audiovisual a través de la repetición y la subversión del espacio-tiempo diegético cinematográfico.

### Caso 5: *Informe general* (1976)

El filme *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública* cartografía el estado de la cuestión de la política peninsular inmediatamente después de la muerte del dictador Francisco Franco. La escena que analizamos transcurre al final del filme, en el *Parlament de Catalunya*, y trata la cuestión política catalana. A través de la imagen, observamos el estado de desuso y abandono en que se encuentra la institución casi cuatro décadas después de su clausura—las butacas llenas de espeso polvo en la cámara del *Parlament*—. La impresión de embalsamamiento que se transmite da, a la vez, una idea de tristeza, de pro-

Imágenes de la secuencia analizada en el filme *Informe general* (1976) (2:20:35 - 2:22:19).

funda nostalgia: uno no puede evitar preguntarse por todo aquello que se perdió con la guerra, por todo ese mundo que desapareció, por toda aquella generación, los anhelos de la cual se despedazaron con el advenimiento de la Guerra Civil.

El conjunto de emociones que transmiten las imágenes se refuerza con la presencia de una música delicada, interpretada al piano, que aparece intermitentemente en la escena. La música aporta a la secuencia una dimensión poética y narrativa que se subraya con el hecho de que escuchamos un sonido ambiente sincronizado con la imagen que estructura la banda de sonido y da espacio a la música para atender otras dominancias. Pero cuando la secuencia se sitúa en el hemiciclo del *Parlament*, el sonido ambiente desaparece y, en un piano que a ratos distorsiona —quizás envejecido por el poco uso o quizás solamente connotados por las imágenes polvorientas—, se interpreta *Els segadors*, construyendo el momento álgido de la secuencia desde un punto de vista estético.

En esta última parte, la música ocupa todo el espacio epistemológico sonoro a nivel estructural-ontológico. A nivel narrativo, *Els segadors* traza correctamente, desde un punto de vista político, un discurso de continuidad histórica entre el pasado, el presente y los anhelos futuros de la sociedad que Portabella ha mostrado durante el transcurso del filme. Finalmente, a nivel poético, esta es una interpretación que, quizás por el tono *roto* de la sonoridad del piano, tiene la capacidad de emocionar más allá de su vinculación estética con la imagen.

## CONCLUSIONES

En el presente artículo hemos desarrollado, por un lado, una propuesta para definir el estatus teórico del elemento *música* en el filme desde una perspectiva sincrónica y de relación estética y significante con la imagen; y, por otro, un estudio de parte de la filmografía del director catalán Pere Portabella. Nuestro objetivo ha sido el de explorar cómo el elemento musical ayuda a subvertir el Modo de Representación Institucional (MRI) y acerca el cine del director barcelonés a los postulados de la Manera de Representación Moderna (MRM). Las aportaciones que realizamos tratan de combinar estas dos direcciones: por una parte, hemos desarrollado una reflexión sobre el papel de la música en el cine, que se concreta en una propuesta de modelo teórico-analítico; por otra, siguiendo dicho modelo, hemos tratado de profundizar, desde una perspectiva académica, en el análisis de la obra del cineasta catalán.

La evaluación del trabajo de Pere Portabella ha permitido identificar con qué mecanismos el director cuestiona —por razones políticas, culturales, sociales o artísticas— la manera de representación cinematográfica clásica e institucional, y entender de qué manera subvierte sus códigos del lenguaje cinematográfico. Desde nuestro punto de vista, los

binomios música-imagen que hemos identificado en la obra analizada son uno de los elementos que permiten al director construir una propuesta cinematográfica que cuestione el MRI y tantee nuevas formas de expresión artística, aquellas propias del cine de la modernidad.

En este sentido, durante el análisis desarrollado hemos identificado y estudiado una serie de particularidades que caracterizan este gesto moderno de articular la música en el cine de Pere Portabella, que resumimos en los siguientes cuatro puntos:

1) Se utiliza, en general, una música cuya estética es ya en sí misma contemporánea —música dodecafónica, concreta, experimental o electrónica—. Aunque ya hemos citado a Michel Chion para formular la idea de que la evaluación de la música en la modernidad cinematográfica es más una actitud —*cómo se articula*— que una esencia —*qué se articula*—, la utilización de una música contemporánea es un elemento transcendente que condiciona la construcción de los filmes de Portabella. El abanico estético de la música cinematográfica presente en sus filmes es amplio: desde la música culta de diversos estilos y épocas, a la música pop o a la música electrónica de los primeros años setenta, yendo, así, como ya hemos dicho, a contracorriente del denominado «sinfonismo clásico», propio de la propuesta institucional.

2) A partir de una voluntad experimental, Portabella articula, de manera repetida, la música con relación a la imagen, de tal manera que la «expresión cinematográfica» resultante es una reflexión sobre la naturaleza de la propia música y del propio cine, tendencia que, en cierta manera, comparte con una generación de músicos y cineastas contemporáneos. La reflexión sobre el propio lenguaje se relaciona con el hecho de que el «giro lingüístico» sea una cuestión transversal del conjunto de las artes durante el siglo XX (Bozal, 2004: 20), también en el campo cinematográfico. Así pues, a través de una particular articulación musical en el audiovisual, se hace presente el debate sobre los límites epistemológicos música-sonido en su propuesta cinematográfica.

3) La música le permite a Portabella poner en cuestión la concordancia causa-efecto de la dramaturgia institucional y así, en algunos momentos, prescindir de una de las características fundamentales de la dramaturgia general y cinematográfica. La transgresión de la unidad del relato aristotélico y su relación de causalidad es un aspecto sobre el que Portabella actúa de manera consciente y, de hecho, así lo manifiesta públicamente en numerosas ocasiones (Cubillo, 2007). Si en muchas cinematografías la música refuerza el vínculo causal y narrativo del filme, en la obra de Portabella no es así. De hecho, son numerosos los ejemplos en los que la presencia de la música pretende más bien todo lo contrario.

Y 4) La disposición de la música en los filmes permite al cineasta subvertir el espacio-tiempo diegético institucional que, como hemos dicho, Bordwell *et alli* describen como un sistema que construye la dramaturgia, articula el espacio cinematográfico y también el tiempo donde se desarrolla lo fílmico. Si hemos dicho que la música le permite a Portabella articular una propuesta no narrativa, el uso de la música en sus filmes le permite, también, desmenuzar la construcción del espacio-tiempo cinematográfico institucional.

Finalmente, destacamos que en el aspecto ontológico y narrativo —o *antiontológico* y *antinarrativo*—, la articulación de la música en sus propuestas tiene una importancia creciente, que es paralela al aumento de la influencia de Carles Santos en la producción de los filmes del director. Desde nuestro punto de vista, esta subversión estética llega, en algunos fragmentos de *Umbracle* (1972), a su punto álgido, a su cenit creativo y artístico. La destrucción del espacio-tiempo diegético articulado por el MRI se ensaya en muchas de las secuencias producidas en el periodo creativo 1967-1976, pero se concreta, en su expresión más sofisticada, en este filme: los *loops* icónicos y musicales del fragmento analizado en el presente artículo rompen el

espacio, el tiempo y la dramaturgia de la diégesis cinematográfica clásica cuando la imagen y la música entran en un bucle y se arrastra la «expresión cinematográfica» a territorios artísticos y expresivos desconocidos hasta el momento. Esta subversión, en definitiva, corrobora la hipótesis de que la particular manera de construir la relación música-imagen en los filmes del director es una de las cuestiones que sitúa al cine de Portabella en una manera de representación propia del *cine de la modernidad* o de la Manera de Representación Moderna (MRM), aquella manera cinematográfica que «tomada en bloque fue un verdadero acontecimiento en la evolución de la cultura europea» (Font, 2002: 15). ■

## NOTAS

1 Las traducciones al castellano presentes en el artículo, de una fuente original en catalán, han sido realizadas por los propios autores.

2 Sobre el asunto de la poca relevancia del análisis académico de la música en la teoría cinematográfica, «el tema no parecía tener mucho interés con anterioridad; [...] quizá porque el campo de la imagen por sí sola arrastraba ya demasiado apego desde sus comienzos, originando un sinfín de estilos y corrientes» (Torelló, 2015: 9).

3 Formulamos y utilizamos el concepto «expresión cinematográfica» considerando que expresa correctamente la dualidad cinematográfica que contiene imagen y sonido y/o música. Creemos que *expresión cinematográfica* es un término que define la dualidad de lo fílmico y lo hace de una forma más diáfana que otros conceptos que expresan ideas parecidas, tales como «texto cinematográfico» o «imagen cinematográfica», a menudo citados en la bibliografía.

4 «tanto la música más compleja como la más sencilla melodía, una vez definidas sobre una escala y transferida luego a otras escalas conexas, debe retornar al tono de partida como rasgo estructurante de su lógica de clausura» (Téllez, 2013: 18).

## REFERENCIAS


Adorno, T. W. (2007). *Composiciones para el cine. El fiel correpetidor*. Madrid: Akal.

Bozal, V. (ed.) (2004). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (3a. ed., vol. 2 [2 vols.]). Madrid: Antonio Machado Libros.

Bordwell, D., Staiger, J., Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós.

Burch, N. (2008). *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)* (6a ed.). Madrid: Cátedra.

Chion, M. (1993). *La audiovisión (Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido)*. Barcelona: Paidós.

— (1997). *La música en el cine*. Barcelona: Paidós.

Cubillo, I. (2007, diciembre 1). Mi narrativa rompe con los cánones tradicionales del cine. *El País*. Recuperado de http://elpais.com/diario/2007/12/01/paisvasco/1196541609_850215.html

Expósito, M. (coord.) (2001). *Historias sin argumentos: el cine de Pere Portabella*. València: Ediciones de la Mirada y Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).

Fanés, F. (2008). *Pere Portabella: avantguarda, cinema, política*. Barcelona: Filmoteca de Catalunya y Editorial Pòrtic.

— (2010). Portabella, Brossa, Santos; un Triangle Irregular. *Hispanic review*, *4*, 469-490. Recuperado de http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/hispanic_review/v078/78.4.fanes.pdf

Font, D. (2002). *Paisajes de la modernidad (Cine europeo, 1960-1980)*. Barcelona: Paidós.

— (2012). *Cuerpo a cuerpo: radiografías del cine contemporáneo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Fraile, T. (2005). Músicas posibles: tendencias teóricas de la relación música-imagen. En M. Olarte (ed.), *La música en los medios audiovisuales* (pp. 295-314). Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

— (2008). *La creación musical en el cine español contemporáneo*. Tesis doctoral. Salamanca: Universidad de Salamanca. Recuperado de http://gredos.usal.es/jspui/handle/10366/18374

— (2016). Música de cine en España. Crecimiento y consolidación de una disciplina. *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura*, *9*, 11-30. Recuperado de http://www.albolafia.com/trab/LaAlbolafia_N9%28octubre2016%29.pdf

Hernández, R. (2008). *Pere Portabella: hacia una política del relato cinematográfico*. Madrid: Errata naturae.

Infante del Rosal, F., Lombardo, M. (1997). Teorías de la música de cine. En C. Colón, F. Infante del Rosal, M. Lombardo, *Historia y teoría de la música en el cine (Presencias efectivas)* (pp. 205-263). Sevilla: Alfar.

Nietzsche, F. W (1973). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial.

Quintana, À. (1996). *El projecte didàctic de Roberto Rossellini*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Recuperado de http://tdx.cat/handle/10803/4153.

Téllez, J. L. (2013). *Paisajes imaginarios (Escritos sobre música y cine)*. Madrid: Cátedra.

Torelló, J. (2015). *La música en las Maneras de Representación cinematográfica*. Barcelona: Laboratori de Mitjans Interactius (Colección Transmedia XXI). Recuperado de http://www.lmi.ub.es/transmedia21/pdf/8_musica.pdf

## LA MÚSICA Y LA SUBVERSIÓN DEL ESPACIO-TIEMPO DIEGÉTICO EN LA OBRA DE PERE PORTABELLA (1967-1976)


### Resumen

En el presente artículo se describe parte de la filmografía que el director catalán Pere Portabella (Figueres, 1927) realiza entre 1967 y 1976 y se analiza cómo la música se articula en su obra. Portabella desarrolla una forma cinematográfica que se puede considerar bajo el epígrafe de *cine de la modernidad*, con la que pretende subvertir los fundamentos del Modo de Representación Institucional. En general, la presencia de la música en los filmes define parte de los mecanismos con los que el lenguaje cinematográfico crea su diégesis. Nuestra aproximación teórica se centra en cómo la articulación de la música permite subvertir el Modo de Representación Institucional, especialmente su narración y la definición de su espacio-tiempo diegético. El autor ofrece un corpus cinematográfico vanguardista que se caracteriza por sus subversiones formales y estéticas, así como por la presencia de una fuerte temática política. Sus películas permiten centrar nuestro estudio en las relaciones estéticas entre imagen y música en la construcción del lenguaje cinematográfico moderno.



### Palabras clave

Pere Portabella; teoría de la música; cine de la modernidad; vanguardia.



### Autores

Josep Torelló Oliver (Barcelona, 1982) es doctor en Comunicación Audiovisual por la Universitat de Barcelona, y licenciado en Comunicación Audiovisual. Durante el curso 2015-2016 ha realizado una estancia de investigación posdoctoral en la Saint Petersburg State University (Rusia). Colabora con el Centre de la Imatge i la Tecnologia Multimèdia (CITM) de la Universitat Politècnica de Catalunya y ha publicado el libro *La música en las Maneras de Representación cinematográfica* (Colección Transmedia XXI, 2015). Es también compositor y guitarrista.

Jaume Duran Castells (Barcelona, 1970) es doctor en Comunicación Audiovisual por la Universitat de Barcelona, y licenciado en Filología, en Lingüística y DEA en Historia del Arte. Es profesor de la Universitat de Barcelona, y colabora con Enginyeria i Arquitectura La Salle-Universitat Ramon Llull y con la Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya (ESCAC). Ha impartido cursos, seminarios y conferencias nacionales e internacionales y ha publicado diversas obras.


## MUSIC AND THE SUBVERSION OF DIEGETIC SPACE-TIME IN THE WORK OF PERE PORTABELLA (1967-1976)


### Abstract

This article examines work in the filmography of the Catalan director Pere Portabella (1927-) made between 1967 and 1976, analysing the use of music in these films. Portabella developed a cinematic form that could be placed in the category of *modern cinema*, with which he sought to subvert the basic premises of the Institutional Mode of Representation. In general, the presence of music in films defines a part of the mechanisms through which cinematic language articulates its diegesis. We focus our theoretical approach on how music can facilitate the subversion of the Institutional Mode of Representation, especially in term of narration and the definition of space-time. Portabella offers an avant-garde film corpus characterised by its formal and aesthetic subversions, as well as the presence of clearly political themes. His films allow us to focus our study on the aesthetic relations between image and music in the construction of modern cinematic language.



### Key words

Pere Portabella; Music theory; Modern cinema; Avant-garde.



### Authors

Josep Torelló Oliver holds a PhD in Audiovisual Communications from Universitat de Barcelona. During the academic year 2015-2016 he held a postdoctoral position at Saint Petersburg State University in Russia. He collaborates with the Centre de la Imatge i la Tecnologia Multimèdia (CITM) at Universitat Politècnica de Catalunya, and has published the book *La música en las maneras de representación cinematográfica* (Colección Transmedia XXI, 2015). He is also a composer and guitarist.

Jaume Duran Castells holds a PhD in Audiovisual Communications from Universitat de Barcelona, and a degree in Philology, in Linguistics and a M.A.S. in Art History. He is a professor at Universitat de Barcelona and collaborates with Enginyeria i Arquitectura La Salle-Universitat Ramon Llull and with the Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya (ESCAC). He has given national and international courses, seminars and lectures and has a wide range of publications to his name. He is member of

Es miembro de la junta directiva de la Societat Catalana de Comunicació.

the Board of Directors of the Societat Catalana de Comunicació.

**Referencia de este artículo**

Torelló Oliver, Josep, Duran Castells, Jaume (2017). La música y la subversión del espacio-tiempo diegético en la obra de Pere Portabella (1967-1976). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 24, 185-200.

**Article reference**

Torelló Oliver, Josep, Duran Castells, Jaume (2017). Music and the Subversion of Diegetic Space-time in the Work of Pere Portabella (1967-1976). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 24, 185-200.

Edita / Published by

Licencia / License

creative commons
SOME RIGHTS RESERVED

**ISSN** 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com

## GUÍA DE PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

### 1. Recepción y aceptación de originales

*L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* acepta la publicación de ensayos inéditos sobre temas interdisciplinares o monotemáticos relacionados con la teoría y/o praxis cinematográfica que destaquen por su carácter innovador. Los textos deberán enviarse a través de la página web de la revista (www.revistaatalante.com), guardados como archivo .rtf, .odt o .docx utilizando la plantilla proporcionada para dicho fin. Los archivos de la declaración del autor (.pdf) y de las imágenes (.psd, .png o .jpg), si las hubiere, deberán subirse a la web como ficheros complementarios. Se establecen dos períodos anuales de recepción de originales (*call for papers*): enero (para el número publicado en enero-junio del año próximo), y junio (para el número de julio-diciembre). Estas fechas son orientativas, ya que los plazos definitivos se publicarán en la página web. La aceptación de los manuscritos se comunicará a sus autores en el plazo máximo de seis meses. El tema del monográfico de cada número será publicado con la debida antelación en la página web www.revistaatalante.com. Siempre que el texto sea original, se adecúe a las normas de estilo de la revista y cumpla con los estándares y el rigor propios de una revista de humanidades, el Consejo de Redacción lo someterá a un proceso de evaluación externa por pares, que respetará el anonimato de autores y evaluadores (sistema de doble ciego o *peer review*) con el fin de evitar posibles sesgos. En el caso de que el número de artículos recibidos en una determinada convocatoria sea muy elevado, el Consejo de Redacción realizará una selección previa a la evaluación por pares, descartando aquellos menos adecuados. De no cumplirse las cláusulas iniciales, el ensayo será desestimado sin haber mediado consulta externa. *L'Atalante* no ofrece remuneración alguna por las colaboraciones publicadas.

### 2. Normas de publicación

A continuación se refiere un extracto de las normas de publicación. Los interesados pueden consultar la versión íntegra en español e inglés, y descargarse una plantilla de presentación de originales en la página web www.revistaatalante.com.

La extensión de los originales oscilará entre 5000 y 7000 palabras (incluyendo notas, bibliografía y textos complementarios).

En cuanto al formato, los textos se presentarán en tipografía Times New Roman, tamaño 11 y alineación justificada. El interlineado será sencillo, sin sangría en ningún caso y sin separación adicional entre párrafos. El título y los ladillos se destacarán en negrita. Las notas, si las hubiere, serán lo más breves posibles y se incluirán al fi-

## GUIDE FOR THE SUBMISSION OF ORIGINAL PAPERS

### 1. Receipt and approval of original papers

*L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* approves of publishing unpublished papers on interdisciplinary or monothematic topics related to the theory and/or practice of cinema which are also remarkable for their innovative style. Articles must be submitted via the website of the journal (www.revistaatalante.com), as a .rtf, .odt or .docx file using the template provided for this purpose. The files of the author's statement (.pdf) and images (.psd, .png or .jpg), if any, must be uploaded to the web as complementary files. There are two periods for the call for papers along the year: January (for the papers to be published in the edition of January-June of the following year), and June (for papers to be published in the edition of July-December). These dates are illustrative, as the final deadlines will be posted on the website. Authors will be informed of the approval of their texts in a term of six months maximum. The topic of the monograph for every edition will be published in advance on the website www.revistaatalante.com. As long as the text is original, and it respects the guidelines of the journal and fulfills the standards and rigor of a humanities journal, the Editorial Board will carry out a process of external assessment of peer review, respecting the anonymity of the authors and the reviewers in order to avoid possible bias. In the event that the number of articles received in a given call is very high, the Editorial Board will make a selection before the peer review, discarding those less suitable. If the essay does not satisfy the initial clauses, it will be rejected without external query intervening. *L'Atalante* does not offer remuneration for publishing collaborations.

### 2. Publishing guidelines

What follows is an excerpt of the publishing guidelines. Those interested in them may visit the complete version in Spanish and English, and download the template for the submission of original papers on the website www.revistaatalante.com.

The length of original papers may vary between 5000 and 7000 words (including notes, references and complementary texts).

Regarding the format, texts must be in Times New Roman font, have font size of 11 points and a justified alignment. The text must be single-spaced, without any kind of indentation and without additional separation between paragraphs. Title and section titles must be in bold type. Notes, if they exist, must be as brief as possible and will be included at the end of the text without using

nal del texto sin utilizar la herramienta automática de los procesadores de textos. Se indicarán con un superíndice en su lugar correspondiente ([1]); al final del texto, bajo el encabezado Notas, se redactará la explicación correspondiente a cada nota, precedida por el número que se le asocia, en formato Times New Roman y tamaño 9.

Los textos se acompañarán de

- Un abstract o resumen de 120-150 palabras;
- De 5 a 8 palabras clave;
- Una nota curricular de cada autor/a de 60-80 palabras, en la que se hará constar el lugar y año de nacimiento, la afiliación laboral, líneas de investigación en curso y publicaciones u obras de creación recientes (si las hubiere).

Los originales serán aceptados en lengua española y/o inglesa.

En el caso de que el equipo de *L'Atalante* decida publicar el número en el que aparecerá un determinado artículo en edición bilingüe, el autor del texto deberá proporcionar la traducción y asumir los costes que se deriven de la revisión del texto (en ciertos casos se podrá aplicar una cuota cero para estudiantes e investigadores en paro que acrediten dicha situación).

Las cursivas se aplicarán solo para extranjerismos, destacado de palabras y citación de obras y películas.

Para las citas textuales se emplearán comillas angulares, inglesas y simples según la siguiente gradación: «… "… '…' …" …»

La primera vez que se haga referencia a una película se indicará del siguiente modo: *Título en español* (Título original, Director, Año).

Dentro del cuerpo de texto del artículo se empleará el sistema de citado Harvard [(Apellido, Año de publicación: páginas)]. La referencia completa deberá aparecer al final del texto, en un bloque identificado como Bibliografía, en el que los autores se mencionarán ordenados alfabéticamente según apellido siguiendo el sistema de citación bibliográfica internacional APA [Apellido(s), Nombre del autor/a (año de edición). *Título*. Lugar de edición: Editorial]. Para la citación bibliográfica de artículos, capítulos de libros, actas y otras modalidades textuales y audiovisuales, consúltese la versión íntegra de las normas de estilo de la publicación, disponible en la web arriba indicada; en ella se mencionan ejemplos varios.

El autor deberá proveer a la redacción de imágenes que ilustren su artículo a 300 ppp (formato jpeg, tiff o psd). Se recomienda ilustrar cada artículo con 4-6 imágenes. Solo se aceptan imágenes con la autorización expresa del autor o de la casa editorial. La publicación de imágenes se

the automatic tool of word processors. These notes must be signalled with a superscript in its corresponding place ([1]); at the end of the text, under the heading Notes, the corresponding explanation for each note must be written after the number linked to it, in Times New Roman font with a font size of 9 points.

Texts must come with

- An abstract around 120-150 words long;
- 5 to 8 key words;
- A curricular note of each author of around 60-80 words, where place and year of birth of the author must be specified, as well as his or her profession, his or her current research lines and published materials or recent works (if they exist).

Original papers may be sent in Spanish and/or English.

If it is decided that the manuscript is to be published in a bilingual issue, the author will provide the translation and cover the costs derived from proofreading (in some cases, such as students and unemployed scholars who prove their situation, this cost will be zero).

Italics must be applied only on foreign words, for emphasis on words and quotations of works and films.

For textual quotations, American and British quotation marks must be used in the following order: "…'…'… "

The first time a reference to a film is made, it must be written as follows: *Title in the language of the article* (Original Title, Director, Year).

Harvard citation system [(Surname, Year of publication: pages)] must be used in the corpus of the article. The complete reference must be at the end of the text, under the heading Bibliography, where the authors must be mentioned in alphabetical order considering the surname, according to the international bibliographic citation system APA [Surname(s), Name of the author (year of publication). *Title*. Place of publication: Publisher]. For the bibliographic citation of articles, book chapters, minutes or other textual and audiovisual materials, please check the complete version of the publishing guidelines, available on the aforementioned website, several examples are also mentioned there.

Authors must provide images with a 300 ppi format (.jpeg, .tiff or .psd file) to the editorial staff to illustrate their articles. It is advisable to use 4 to 6 images to illustrate each article. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* will only accept images with the express authorization of the author or the publisher. The publication of images will be carried out on promotional, didactic or research purposes only. The source and the name of the author of the work mentioned must be specified in the corpus of the article

llevará a cabo atendiendo a fines promocionales, docentes y de investigación. Se indicará la fuente y el nombre del autor de la obra utilizada en el cuerpo del artículo y/o pie de foto. Es responsabilidad del autor o autora que quiera reproducir una obra protegida solicitar el permiso correspondiente para su publicación en la versión impresa y digital de la revista, y firmar un documento del que le proveerá *L'Atalante* donde se haga constar dicha circunstancia. Esto incluye la reproducción de fotogramas (capturas de pantalla) de películas, para cuya reproducción los autores deberán solicitar el permiso expreso de la actual distribuidora en España.

L'*Atalante* no ofrece remuneración alguna por la colaboraciones publicadas.

and/or the caption. The author of the article who wants to reproduce a copyrighted work is held responsible of previously requesting permission to reproduce it in the printed and digital editions of the journal and must sign a document provided by *L'Atalante* in which this fact is stated. This includes the reproduction of film stills (screen shots), for which the authors must seek permission from the current distribution company in Spain.

*L'Atalante* does not offer any compensation for the published articles.

# caimancuadernosdecine

AHORA **TAMBIÉN** EN

# EDICIÓN DIGITAL

Siempre al alcance de su mano

- Busque el texto que desea y márquelo como favorito
- Comparta textos en las redes sociales
- Guarde los recortes de lo que le interesa
- Lea o escuche los textos
- Amplíe el contenido para una mejor lectura

Ahora puede leer también **Caimán Cuadernos de Cine** en su ordenador (PC o Mac) y, si lo desea, descargarlo y llevárselo consigo a donde quiera que vaya en iPad, iPhone o todo tipo de dispositivos Android (tablet o smartphone).

**NÚMEROS ANTERIORES EN DIGITAL**
Desde enero de 2012 hasta la actualidad (***Caimán Cuadernos de Cine***) se pueden comprar a través de nuestra web:
**www.caimanediciones.es**
Año 2011: en nuestra web y en ARCE

# SUSCRIPCIÓN ANUAL

**11 NÚMEROS** (uno gratis)

**35,99 euros**

**EJEMPLAR INDIVIDUAL 3,59 EUROS**

**Suscríbase o haga su pedido en nuestra web:**

**www.caimanediciones.es**

**y también en:**

# the searchers

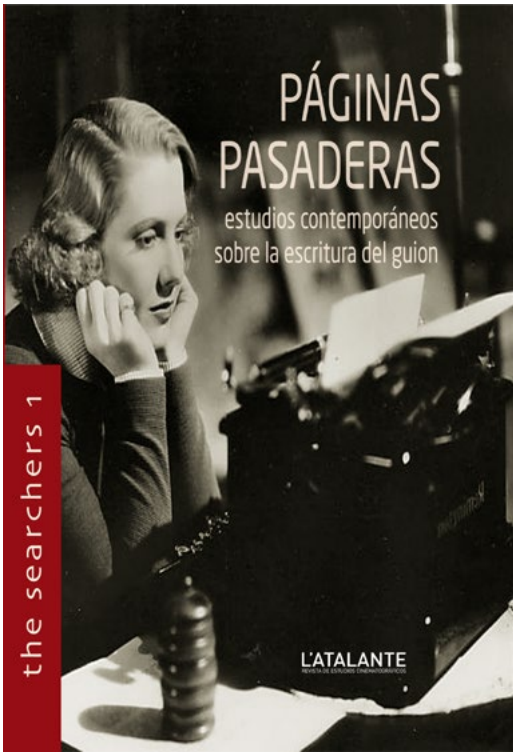
Una colección de Shangrila Textos Aparte

Primer volumen en colaboración con
L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos

## PÁGINAS PASADERAS

### Estudios contemporáneos sobre la escritura del guion

Coordinado por Rebeca Romero Escrivá y Miguel Machalski




Prólogo
**Rebeca Romero Escrivá**

Película soñada y espejismo-literatura: controversia sobre la ubicación del guion en los géneros literarios
**Antonio Sánchez-Escalonilla**

Las múltiples caras del guion
**Miguel Machalski**

La faceta multidisciplinar del guionista en el nuevo marco audiovisual
**Michel Marx**

El nuevo guion cinematográfico: vanguardias narrativas y rebelión creativa para el cine del siglo XXI
**Jordi Revert**

El guion de estructura narrativa no lineal en el cine de ficción
**Ignacio Palau**

Homero en el ciberespacio
**Daniel Tubau**

El guion en los videojuegos. De las *background stories* a las películas interactivas
**Marta Martín Núñez / Carlos Planes Cortell / Violeta Martín Núñez**

Prometer y nada más. *Shapeshifters* y circunloquios en la creación de las series de televisión
**Iván Bort Gual / Shaila García Catalán**

Las fuentes de las historias
**Alicia Scherson Vicencio**

Sistema emocional de zonas
**Rafael Ballester Añón**

La mirada continua. Narrador y punto de vista
**Julio Rojas**

Guion y teoría: tan lejos, tan cerca
**Arturo Arango**

Epílogo. El guionista como crítico. Algunas observaciones sobre la importancia de educar la mirada
**Javier Alcoriza**

L'ATALANTE
REVISTA DE ESTUDIOS CINEMATOGRÁFICOS

shangrila
textos aparte

www.shangrilaediciones.com

# shangrila textos aparte

## un espacio fuera de cuadro

*Sólo los ladrones, los espías, los amantes, los diplomáticos y todos los esclavos conocen los recursos y los deleites de la mirada.*

Balzac

UNA REVISTA

Shangrila Derivas y Ficciones Aparte

SEIS COLECCIONES DE LIBROS

Contracampo - [Encuadre]

Hispanoscope - Intertextos

The Searchers - Swann

www.shangrilaediciones.com

# CON A DE ANIMACIÓN

Nº 6 2016 Revista anual de investigación

6
ESPECIAL
MOTION
GRAPHICS

*Con A de animación* es una revista anual dedicada a la animación en todas sus facetas. En este sexto número ofrecemos una panorámica de la animación aplicada al motion design, homenajeando así la figura de Saul Bass en el vigésimo aniversario de su desaparición.
La revista presenta la revisión de algunos de los estudios españoles dedicados al grafismo animado, así como otras figuras internacionales. Cuenta además con un apartado de investigación con artículos de investigadores de todo el mundo.

Organiza:
Grupo de Animación: Arte e Industria.
Departamento de Dibujo
Universitat Politècnica de València

Distribuye:
Sendemà
http://.sendemaeditorial.com
info@sendemaeditorial.com

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
EDITORIAL

cine, emoción, intuición

détour

detour.es | @tdetour

# SECUENCIAS

## Revista de Historia del Cine

**Compra y suscripciones**
Calle del Gobernador, 18
28014 Madrid
secuencias@maiaediciones.es

Deseo suscribirme a **SECUENCIAS. Revista de Historia del Cine** a partir del número . . .

Nombre . . . . . .

Apellidos . . . . . .

Dirección postal . . . . . .

**suscripción anual (dos números)**

| 1 año | España | Europa | Otros países |
|---|---|---|---|
| **Individual** | 17 euros | 27 euros | 32 euros |
| **Institucional** | 23 euros | 40 euros | 45 euros |

**suscripción bianual (cuatro números)**

| 2 años | España | Europa | Otros países |
|---|---|---|---|
| **Individual** | 30 euros | 54 euros | 63 euros |
| **Institucional** | 45 euros | 80 euros | 90 euros |

**Forma de pago**

☐ Talón nominativo a favor de *ABADA Editores SL. Revista Secuencias*

☐ Transferencia bancaria a la cuenta nº 0128 0220 36 0100007225

☐ Domicialiación bancaria. Titular de la cuenta .....

Señores: les agradeceré que con cargo a mi cuenta atiendan, hasta nueva orden, los recibos que *ABADA Editores. Revista Secuencias* les presente para el pago de mi suscripción a SECUENCIAS.

Fecha

Firma

En Cine L'Atalante encontrarás
noticias, críticas de estrenos, entrevistas y retrospectivas de
las grandes figuras del cine

disponible en

UPVRADIO 102.5 FM

En directo y podcast desde web y app

Martes 13.00 y 22.00

Equipo

**Héctor Gómez**
**Guillermo Rodríguez**
**Albert Ferrer**
**Miquel Tello**

**facebook · twitter**

aula de cinema

VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

# Actividades

- Ciclos de cine con presentación y coloquio (de octubre a junio)
  Proyecciones gratuitas, en versión original subtitulada y en digital
  - Los martes a las 18:00 en el Colegio Mayor Rector Peset
  - Los jueves a las 18:00 en el Palacio de Cerveró
    Ciclos de temática científica

- Nits de cinema al claustre de La Nau, en julio a las 22:00
  Cine de verano al aire libre en el edificio histórico de la Universitat de València
  Proyecciones gratuitas, en versión original subtitulada y en digital

- La Cabina. Festival Internacional de Mediometrajes
  En noviembre en La Filmoteca, La Nau y otros espacios · www.lacabina.es

Más información:
auladecinema@uv.es · www.uv.es/auladecinema · redes sociales

EDITA

COLABORA

Delegació d'Estudiants · Servei d'Informació i Dinamització dels Estudiants · SeDI

Aula de Cinema · Vicerectorat de Cultura, Igualtat i Planificació

Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la Comunicació · Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació

Departament de Ciències de la Comunicació
Facultat de Ciències Humanes i Socials