

Universidad de Oviedo

Programa de Doctorado en Investigaciones Humanísticas

Estéticas de la (tele)serialidad

Estudio sobre el concepto «serialidad» y sus aplicaciones a la ficción televisiva

Laro del Río Castañeda

Universidad de Oviedo

RESUMEN DEL CONTENIDO DE TESIS DOCTORAL

1.- Título de la Tesis	
Español/Otro Idioma: Estéticas de la (tele)serialidad. Estudio sobre el concepto "serialidad" y sus aplicaciones a la ficción televisiva	Inglés: (Tele)seriality Aesthetics. A Study of the Concept of "Seriality" and Its Applications to TV Fiction

2.- Autor	
Nombre: Laro del Río Castañeda	
Programa de Doctorado: Investigaciones Humanísticas	
Órgano responsable: Centro Internacional de Postgrado	

FOR-MAT-VOA-010 (Reg.2018)

RESUMEN (en español)

El objetivo principal de la presente tesis doctoral es estudiar la serialidad como concepto estético. Para lograrlo, comienza explorando algunos debates filosóficos que conciernen a la naturaleza de la definición, el rol experto asignado a los académicos en nuestra sociedad y los prejuicios que, veladamente, invaden la investigación universitaria. Gracias a los parecidos de familia de Wittgenstein y a la teoría de prototipos de Rosch, además de otras perspectivas que tratan el significado y las categorías estéticas desde el antiesencialismo, la serialidad es aquí definida como un concepto borroso que aglutina «unidad», «fragmentariedad», «autoría» y «apertura». Esto significa que la serialidad es una noción flexible que puede hacer referencia a distintos tipos de objetos, dependiendo (entre otros criterios) de las intenciones del hablante.

Al mismo tiempo, nuestra tesis también ahonda en cómo cada palabra teórica guarda dentro de sí un gran potencial político. Los investigadores debemos ser conscientes del modo en que nombrar determina la experiencia. Podría decirse que una de las tareas más relevantes de la teoría literaria (y de las humanidades en general) debería ser desnaturalizar la apariencia falsamente simplista del lenguaje, mientras se ofrecen nuevos términos, es decir, nuevos marcos desde donde comprender el arte y nuevas maneras de vivirlo y disfrutarlo.

La segunda parte de esta tesis intenta revelar la ideología –estética– que subyace a los estudios televisivos. Hemos llamado «dogma de la unidad» a un conjunto de tendencias rutinarias que prevalecen en la tradición. Realismo, verosimilitud, intención autorial, narrativa lineal, coherencia interpretativa: estas son algunos de los criterios mejor valorados desde Aristóteles hasta la actualidad. Sin embargo, conforman solamente un modelo de análisis posible. Nadie tendría por qué asumir que esas características constituyen ningún tipo de regla inviolable.

En consecuencia, el tercer y último bloque de la tesis ofrece un «tesauro» distinto, original, tanto para los investigadores como para los espectadores de la televisión. Este vocabulario está construido recuperando pasajes de la bibliografía clásica tanto en teoría literaria como televisiva, pasajes que, en nuestra opinión, fueron ignorados o pasados por alto. También hemos recontextualizado algunas palabras tomadas de otros campos de conocimiento, como la teoría comunicativa, la fotográfica o la filosofía del lenguaje. En

algunos momentos, hemos simplemente reutilizado términos del día a día, léxico popular, como metáforas dentro de nuestras reseñas y críticas de teleseries.

Es un glosario que no está pensado para sustituir los términos «desfasados», sino que ha de ser empleado como una herramienta alternativa para casos de necesidad. Cada contexto, cada teleserie, cada hablante debería ser capaz de escoger entre ambos grupos de nombres. O incluso ser capaz de mezclarlos en su discurso, si lo encontrara conveniente y significativo.

RESUMEN (en inglés)

The aim of this Ph.D. thesis is to study seriality as an aesthetic concept. To achieve it, the first section of the investigation explores some philosophical debates concerning the nature of its definition, the expert role assigned to scholars in our society, and the prejudices that – unnoticed – invade academic research. Owing to Wittgenstein's family resemblances and Rosch's prototype theory, as well as other anti-essentialist perspectives on meaning and aesthetic categories, seriality is here defined as a fuzzy concept that agglutinates "unity", "fragmentariness", "authorship", and "openness". This means that seriality is a flexible notion that can refer to different kinds of objects, depending on the user's intentions (among other criteria).

At the same time, our investigation also delves into the political potential every theoretical or critical word carries. Scholars must be mindful of the way naming determines experience. It could be argued that denaturalising the falsely simplistic appearance of language while offering new terms (i.e., new frames for understanding art and new ways of living and enjoying it), may be one of the most relevant tasks of literary theory – and of humanities in general.

The second part of this Ph.D. thesis attempts to reveal the (aesthetics) ideology underlying TV studies. What we have called "the dogma of unity" is a cluster of routine tendencies that prevail in tradition. Realism, verisimilitude, authorial intention, linear narrative, and coherent interpretation are some of the most valued criteria from Aristotle until today. However, they just make up one possible standard. Nobody should assume that these characteristics establish any kind of rulebook.

Thus, the third and last section of this thesis offers a different, original "thesaurus" to TV viewers and researchers. It has been created with recovered passages from classical literary and television theory texts that were – in our opinion – ignored or passed by. Additionally, we recontextualized a number of terms stemming from other knowledge fields, such as communication theory, photograph theory, or philosophy of language. In a few cases, we just reused everyday, popular terms as metaphors in our TV series reviews.

This glossary is not supposed to substitute the old-fashioned vocabulary but to be used as an alternative tool when needed. Choosing between both collections of names – or even mixing them if considered appropriate and significant – should be allowed to all contexts, TV series and speakers.

SR. PRESIDENTE DE LA COMISIÓN ACADÉMICA DEL PROGRAMA DE DOCTORADO EN INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS

When the world crashes in into my living room
television man made me what I am.

Talking Heads, «Television Man»

ÍNDICE

QUÉ, CÓMO Y POR QUÉ
Una introducción

Tema, estructura, corpus, objetivos 05
Metodología: por una teoría abiertamente rizomática 11
Agradecimientos 18

DE LA PALABRA TEÓRICA A LA NUEVA EXPERIENCIA SERIAL
Definición, tradición y renovación del lexicón televisivo

1. La letal mano de la definición: cómo hacer cosas con palabras, prototipos y teoría 21
1.1. Hacia el antiesencialismo: la delgada línea que separa lo que es y lo que no 28
1.2. Términos prestados: más allá del estado de la cuestión 35
1.3. Semántica imperfecta: el teórico demiurgo y el exteórico 39
1.4. Por una cuarta vía: el mundo y el lenguaje fuera de las regularidades 45
~ Primer capítulo recopilatorio ~ *48*
1.5. La definición hilvanada: una introducción a Wittgenstein 50
1.6. El prototipo y la categoría: describir aquello que no existe 57
1.7. La enciclopedia y el espejo: prototipos, cultura, innovación 62
~ Segundo capítulo recopilatorio ~ *68*
1.8. Verticalidad y abstracción: hacia un prototipo de la serialidad 70
1.9. Las palabras en las cosas: trabajo lingüístico y responsabilidad 82
1.10. Palabra y teoría: cómo quebrar un sustantivo 86
~ Tercer capítulo recopilatorio ~ *95*

2. Un medio desbordado de fórmulas sagradas: sobre los valores de la palabra *teleserie* 97
2.1. La serie en la vida cotidiana: una relación bicéfala y asimétrica 105
2.2. En comparación a qué: los Estudios Culturales como primer paso 114
2.3. Una clase propia: dificultades del *close reading* teleserial 120
2.4. El salto a la calle: HBO o cómo mercantilizar un prototipo 131
~ Cuarto capítulo recopilatorio ~ *137*
2.5. Literatura en pantalla: el debate entre apocalípticos e integrados 139

2.6. El dogma de la unidad: la teleserie a la luz (no catódica) de la novela del XIX 148
2.7. Series perfectamente aristotélicas: las nuevas viejas etiquetas 158
2.8. Series buenísimas: la batalla por el prototipo de prestigio llega a la teoría 163
2.9. Series mixtas y enrevesadas: una propuesta de renovación.....171
~ *Quinto capítulo recopilatorio* ~ *177*
2.10. Primera aportación clásica. Estatismo y dinamismo: *The Office*, *Breaking Bad* 180
2.11. Segunda aportación clásica. El cronotopo: *Bones*, *Prison Break* 196
2.12. Tercera aportación clásica. La elasticidad: *The X-Files*, *Six Feet Under* 203

3. Una estética de lo inconcluso: nuevo acercamiento a la serialidad desde el audiovisual ..212
3.1. La serie zoo y la serie jungla: de *The Wire* a *Adventure Time* 218
3.2. La serie inacabable: *Buffy*, *Gravity Falls*, *Better Things* 244
3.3. La serie inacabada: *Firefly*, *The Sopranos*, *Carrizo* 272
3.4. La serie incomprensible: *The Young Pope*, *Horace and Pete*, *I May Destroy You* 312

CONCLUSIONS | CONCLUSIONES

To be continued… 350
Continuará… 357

REFERENCIAS CITADAS

Bibliografía: libros, artículos y entradas de blog 366
Filmografía: películas y teleseries 392

QUÉ, CÓMO Y POR QUÉ

Una introducción

Tema, estructura, corpus, objetivos

> This chapter is an effort to build an ironic political myth [...]. This chapter is an argument for *pleasure* in the confusion of boundaries and for *responsibility* in their construction.
>
> Donna Haraway, «A Cyborg Manifesto» (1991: 291-292).

El tema central de esta tesis es la serialidad como concepto teórico aplicado a la obra de arte. Para estudiarla en profundidad, la serialidad será abordada tanto en un nivel abstracto (primera mitad de esta investigación, donde se pone el foco en nociones generales y filosóficas) como en un nivel práctico (segunda mitad, más dedicada a la crítica particular de obras televisivas).

Aunque nuestro estudio no entronca con una tradición determinada —algo que podríamos llamar, si existiera, *teoría de la serialidad*—, pronto comprobaremos que a lo largo de la historia muchos filósofos e investigadores de la cultura han mencionado y utilizado distintas dimensiones de la categoría de lo serial. (Además, a veces de forma indirecta, la serialidad ha sido comentada por algunos académicos desde campos de estudio muy diversos; al fin y al cabo, la mitología grecolatina se estructura narrativamente en forma de series, la literatura folletinesca suele ser concebida como una literatura serial, los cómics en su versión de tiras han sido descritos como seriados... Estos textos son bastante numerosos, pero tienden a presentar un interés local, circunscrito a su objeto particular. Por ello, solo serán citados aquellos que nos hayan parecido más destacables en su formulación estética de lo serial, con mayor aspiración a una comprensión global del fenómeno.) Todo esta diversidad puede generar algunos problemas, pero también ofrece sus ventajas.

Por una parte, la falta de una tradición concreta nos permite recuperar ideas que, tal vez por no estar asociadas a un campo de estudio plenamente asentado, han pasado, en nuestra opinión, más desapercibidas de lo que deberían. Serán ideas quizá secundarias dentro de los textos teóricos de donde provienen, pero que a la luz de nuestro proyecto pueden resultar de gran interés y ser recuperadas como gérmenes de un nuevo concepto o línea de pensamiento.

Por contrapartida, a lo largo de las próximas páginas tendremos que correr el riesgo —o al menos de asumir el ejercicio extra de esfuerzo— de ensamblar corrientes disímiles o incluso enfrentadas entre sí en algunas de sus premisas básicas. Queremos aclarar de antemano que nuestro objetivo no es conciliar perspectivas opuestas en la historia de las humanidades, sino más bien seleccionar y recuperar aquellos argumentos en torno a lo serial (y de este modo lo repetido, lo unitario, lo diferente…) para hallar en su interacción propuestas novedosas y que respondan a la compleja realidad de la cultura contemporánea.

De lo anterior se sigue que, durante los apartados que componen esta tesis, la serialidad es estudiada desde puntos de vista que manejan una metodología y una terminología muy variada. Se acudirá a la tradición de la filosofía analítica, con Wittgenstein a la cabeza y los herederos de la semiótica y el pragmatismo muy presentes en todo el texto; y se aludirá a la tradición de la filosofía continental, desde Adorno a Deleuze, pasando por Barthes o Foucault, figuras esenciales en la manera que tenemos de entender qué es y para qué es la teoría literaria. Aparecerá citado el capítulo sobre el *Cantar de Roldán* de *Mímesis* de Auerbach, la descripción técnica de la televisión *post-network* de Amanda D. Lotz, y los famosos artículos sobre cultura de masas y mal gusto de Umberto Eco. Recurriremos a las ideas de los primeros románticos alemanes sobre el fragmento, y a las tendencias deconstruccionistas de Hillis Miller. Convivirán e incluso dialogarán —conectando sus textos por los bordes: argumentos aislados, nociones productivas, conceptos transversales— autores de la talla de Kierkegaard, Simmel, Bal o Groys, cada uno con una mirada peculiar, unos intereses radicalmente distintos del resto y, en definitiva, un idioma propio.

En ese sentido puede considerarse necesaria la presencia de algunos temas secundarios que, a veces, merecerán de una explicación detallada. Saltar de la unidad como criterio estético en Aristóteles a los espectadores transmedia de Jenkins sin dar antes un pequeño rodeo, que ubique cada teoría en su manera de entender la experiencia artística, resultaría demasiado abrupto. Esos circunloquios obligados son, en la mayoría de casos, introducciones al nuevo vocabulario, recontextualizaciones útiles, requisitos retóricos clarificadores… Toda (aparente) digresión aquí incluida ha sido considerada imprescindible para desplegar con toda la profundidad pertinente aquellas nociones de

origen dispar y para construir una reflexión sólida y «en red», lo más completa posible, de la serialidad.

Por otro lado, algunos de los temas complementarios —que perfilan distintas facetas más o menos cercanas a la serialidad— vienen determinados por la propia estructura de la tesis. Cabe señalar que esta consta de tres grandes bloques, todos con una organización interna muy parecida. Comenzarán con un breve resumen (sin título) de su tema y sus objetivos. Después les seguirán varios apartados, cada uno dedicado a un aspecto en concreto. Y se cerrarán con algún tipo de conclusión o síntesis.

En primer lugar, y dado que vamos a trabajar con un concepto, comenzaremos explorando algunos problemas ya tratados por la filosofía del lenguaje. Tenemos que entender qué podemos (qué queremos también) hacer con las palabras dentro del ámbito de la teoría literaria. Y, así, tenemos que entender cómo funciona un concepto, para qué puede ser empleado, de qué modo afecta al pensamiento teórico y qué usos ofrece a la *acción teórica* (educativa, social, política…). A todo esto nos dedicaremos en el primer bloque, §1. «La letal mano de la definición: cómo hacer cosas con palabras, prototipos y teoría».

Adelantamos que el recorrido de este primer bloque nos va a abocar a tener en consideración tanto rasgos formales como contextuales, históricos y culturales. Eso nos llevará directamente a plantear la pregunta de cómo percibe *nuestra* sociedad la serialidad en la obra de arte. En §2. «Un medio desbordado de fórmulas sagradas: sobre los valores de la palabra *teleserie*», plasmaremos y comentaremos la visión que tienen la Academia, la crítica, las empresas e incluso las propias series de televisión —es decir, la propia cultura— sobre lo serial.

El tercer y último paso lo tomaremos en §3. «Una estética de lo inconcluso: nuevo acercamiento a la serialidad desde el audiovisual». Habiendo descrito con detalle las creencias, los juicios de valor y las opiniones más generalizadas acerca de la serialidad, será el momento de proponer una mirada alternativa que enriquezca el concepto y que renueve su rédito teórico. Creemos que la investigación humanística del siglo XXI se ha encaminado en aumentar su punto de mira: ante la supremacía de la filosofía del lenguaje, atenta a «petulantes estructuras lingüístico-cognitivas», se ha propuesto una filosofía orientada a objetos (Harman, 2010: 68 y otros lugares); es decir, abierta a cruzar toda frontera disciplinar y mezclar lo abstracto con lo concreto, lo metafísico con lo científico, lo particular con lo compuesto y lo contextual con lo sistémico. Por eso, los últimos apartados corresponden a crítica de obras teleseriales, atajadas desde enfoques muy diversos según las propias exigencias de cada caso.

De este modo, esta tesis puede dividirse también en dos mitades. La primera será, a la fuerza, más abstracta (aunque eso no signifique que sea más teórica exactamente). Para ilustrar este tipo de discurso, consignado a los primeros dos bloques hasta §2.9, la

falta de crítica se ha suplido con la inclusión de cuadros aparte, a la manera de otros investigadores como Altman (1999) o Jenkins (2006). En estas apostillas se tratarán temas específicos que sirvan de ejemplo. Son excursos hasta cierto punto circunstanciales pero que, pensamos, ayudan a afianzar nuestros razonamientos y a exponer sus consecuencias reales: casos que encontramos paradigmáticos o posibilidades de aplicación de nuestras teorías.

Por su parte, la segunda mitad de la tesis —a partir de §2.10, todo §3 incluido— se ha construido sobre todo mediante el hilvanado de críticas a obras individuales. Su valor teórico se cifra, a nuestros ojos, en la relación entre el léxico propuesto y las series comentadas. Dada la dificultad de mostrar argumentativamente esa suma de facetas que tanto nos interesa, cada crítica despliega su propias ideas: guarda cierta independencia con el resto de críticas, e incluso con el resto de la tesis. A su vez, dentro de cada crítica se emplea un vocabulario meticulosamente escogido para componer un *framework* acorde (también en su diversidad y en su capacidad de absorber contradicciones) a lo expuesto en los bloques §1 y §2. Con el fin de clarificar la organización del contenido y de facilitar la lectura ateselada, en algunos casos estos apartados están subdivididos tipográficamente por *heredas* (❧).

También en busca de cohesión para nuestro mosaico, cada cierto número de apartados se ha introducido una síntesis. Las hemos titulado, por coherencia con el objeto de estudio, *capítulos de recopilación*. No parece necesario explicar que en ellos se reunirán de forma sucinta aquellas hipótesis más importantes formuladas hasta el momento.

Dicho esto, podemos recoger todo lo anterior y enumerar los temas —asociándolos a la estructura de la presente tesis— del siguiente modo:

Apartados	Temas y subtemas
	La serialidad en la obra de arte
Bloque §1	*La definición en teoría literaria*
§1.1-4	Las dificultades de la definición en relación con la teoría literaria
§1.5-6	La filosofía del lenguaje de Wittgenstein y de Rosch
§1.8	Una definición prototípica de lo serial
§1.7, 9-10	Las políticas de la teoría en relación con la definición
Bloque §2	*La visión sociocultural contemporánea de lo serial en la obra de arte*
§2.1-5	La visión de lo teleserial en los espectadores expertos e inexpertos
§2.6	La ideología estética hoy
§2.7-9	La relación entre la ideología estética y la teoría literaria

§2.10–12	La tipología tradicional teleserial, ampliada

Bloque §3	*Una visión alternativa de lo serial en la obra de arte*
§3.2	La inacababilidad como concepto estético
§3.3	El inacabamiento como concepto estético
§3.4	La incomprensibilidad como concepto estético

Si bien a lo largo de esta introducción nos hemos referido siempre a la serialidad en la obra de arte, habrá llamado la atención que en el esquema anterior se hable específicamente de lo televisivo. Esto se debe a que, como se comentará casi desde el inicio de la tesis y con especial detalle en el apartado §1.8, resulta imposible describir de forma exhaustiva un concepto supraordinado —en la terminología de la teoría de prototipos— como es el de *serialidad*. Por ello, nos veremos obligados a descender a niveles más cotidianos, menos abstractos, para trabajar con aquellas nociones que permiten al menos ser imaginadas (podemos crear una imagen suya en nuestra mente). De todas las opciones, nuestro corpus se reduce, al menos de forma práctica como objeto de análisis, al de las series de televisión o teleseries: las consideramos particularmente ligadas a las estructuras seriales por razones evidentes y el cambio en su consideración social de los últimos veinticinco o treinta años nos dispone de un material sugerente y rico en matices con el que teorizar, desde los estudios universitarios hasta la crítica popular. Subrayamos, no obstante, que tendremos que esperar hasta §1.8, habiendo seguido la lógica de los apartados que lo preceden, para poder articular una justificación más extensa.

El corpus concreto, la lista de referencias precisas aludidas a lo largo de toda la tesis, se recoge en la bibliografía final. Esta se divide en dos partes: primero se enumeran los libros, artículos y textos en general que han sido citados mediante la fórmula *autor-año-página* (con la única excepción de las obras clásicas de fecha precisa desconocida, como la *Poética* de Aristóteles, que se citará a través de la numeración canónica de sus parágrafos); en segundo lugar se incluyen las teleseries, películas y materiales audiovisuales en general que han sido citados —únicamente la primera vez que aparecen— mediante la fórmula *título original-[título traducido, si hay]-año*.

La causa de que empleemos dos tipos de citación distintos, dependiendo de si estamos ante una obra escrita o filmada, se debe a las particularidades del mundo cinematográfico y televisivo. Para evitar el debate en torno a la autoría fílmica (que se asigna parcialmente al director, al guionista o equipo de guionistas, al productor o la productora…), se ha optado por incluir solamente el título y el año. Es una decisión que prioriza la sencillez y trata de evitar grandes interrupciones en medio de la redacción. Con la misma idea de ayudar al lector, también se ha decidido incluir, además

del inevitable título original, la traducción del título (una de ellas, la española a poder ser, frente a otras variantes hispanoamericanas), en el caso de que exista.

Por último, en un ejercicio análogo al cuadro de temas-apartados, vamos a enumerar los objetivos de esta tesis. Aunque nuestras metas pueden parecer muy genéricas, esperamos que sirvan para guiar al lector en las páginas venideras ya que, como pensamos que quedará demostrado, la concreción y al mismo tiempo la amplitud del tema principal abre la posibilidad a reflexionar sobre lo más pequeño (el final de *The Sopranos*, los *cold opens* de *Six Feet Under*, las imágenes de postales en *Carrizo*…) y sobre lo más amplio (el porqué o los porqués de la teoría, la naturaleza de las definiciones, los dogmas asentados en la estética occidental…). Hemos compendiado en cuatro grandes líneas estos objetivos:

— Tomar consciencia de la ideología estética contemporánea, partiendo del concepto *serialidad* (y afines: unidad, fragmento, repetición, innovación…).
— Ampliar los límites estéticos contemporáneos, renovando y desarrollando el concepto *serialidad* (y afines: ruptura, inacababilidad, incoherencia…).
— Repensar el papel político de la teoría literaria y fílmica en su peculiar uso del lenguaje.
— Enriquecer la experiencia teleserial, mostrando su variedad formal y de recepción.

Metodología: por una teoría abiertamente rizomática

> Acaso algún día, con los años, adquiera una condición que ahora me falta: el sentido de la continuidad.
>
> Rosa Chacel, *Memorias de Leticia Valle* (1945: 138)

Describir el marco teórico metodológico en el que se inscribe esta tesis no es una labor sencilla. Hemos señalado ya que no existe nada parecido a una *teoría de la serialidad* como campo de conocimiento estable y con una herencia clara a sus espaldas. También se ha hecho hincapié en que vamos a acudir a autores provenientes de tradiciones muy diferentes, a cruzar palabras de orígenes dispares y conceptos de entornos extraños entre sí.

Huelga aclarar que no consideramos esto un problema. Es, más bien, la realidad propia de las humanidades y, como veremos a lo largo del bloque §1, la elasticidad inherente a las palabras y a las teorías esconde también algunos beneficios para la investigación cultural. Nosotros, como críticos, asumimos de antemano la derrota: no se puede hallar coherencia absoluta en la explicación *total* de la experiencia estética. El poeta Robert Penn Warren lo explicaba utilizando la metáfora del monstruo que se regenera: ninguna espada puede matarlo, ninguna etiqueta puede derrotarlo, ninguna teoría puede *ponerle fin*:

> There is only one way to conquer the monster: you must eat it, bones, blood, skin, pelt, and gristle. And even then the monster is not dead, for it lives in you, is assimilated into you, and you are different, and somewhat monstrous yourself, for having eaten it. So the monster will always win, and the critic knows this. (1943: 228)

Sin embargo, al ser conscientes de que no hay un único arma que pueda «superar» la experiencia estética, y que de hecho no queremos «superar» nada, dar muerte o vencer a esta experiencia, sino vivir en ella, nos vemos obligados a desechar todos aquellos marcos y métodos demasiados confiados en lo científico, lo esencialista, universal o eterno —ciertos estructuralismos, por ejemplo—, en favor a otras corrientes más flexibles y libres, que nazcan del yo (aunque aspiren a cierta intersubjetividad), que crezcan al mismo ritmo en que crece su objeto de estudio. Métodos, en definitiva, capaces de englobar distintos aspectos de la obra artística y de ponerlos en relación con su disfrute y consumo.

En apariencia, nuestra decisión es relativamente sencilla de llevar a cabo. Pero el marco institucional en el que nos encontramos condiciona negativamente esa forma textual que aspira a la apertura y la pluralidad. Hay unas convenciones del «género tesis» a las que hemos de responder, un horizonte de expectativas estricto al que ceñirnos. Decía Austin (1962) que las palabras hacen cosas, que las oraciones muchas veces funcionan como rituales fosilizados de un protocolo social, y el ejemplo de los escritos académicos es tan representativo de esto como cualquier otro. Para obtener el efecto deseado y encajar en el rito de paso de una sociedad, suele ser necesario recurrir a fórmulas prestablecidas. No querríamos correr el riesgo, ya no de la falsedad, que ha de ser estipulada desde otros ámbitos semánticos, sino de la *nulidad* pragmática de este acto de habla. Por ello, en vez de abogar por una simple aceptación de todas las escuelas, al menos de antemano, en la medida en que cada una habla desde su perspectiva y para sus intereses propios, consideramos más oportuno explicar, en este punto, cuáles son los postulados epistemológicos que —podríamos decir— han servido de cimientos básicos o más elementales en nuestra argumentación.

Y es que, para nuestro estudio de lo serial, es decir, de lo inacabado, lo inacabable y lo incoherente (como se verá en el bloque §3), necesitamos recurrir no solo a las corrientes más elásticas, sino a todas las corrientes que podamos —y que encajen con nuestras necesidades— de la forma más elástica posible. Creemos, por tanto, que la solución aquí es no tomar ninguna decisión cerrada. No optar por una escuela (ni dos, ni tres…). Buscamos un acto de transversalidad, en la línea de la (pos-)teoría definida por Casas (2014). Queremos poner el foco en los conceptos, argumentos, términos, y no en corrientes enteras tomadas como bloques sin fisuras ni puntos de contacto. Tender hacia la mezcla de aquellas nociones más maleables, intentar trenzar las palabras y las ideas que más se aproximan a lo abierto y mutable. Dejarnos guiar por la operatividad en la experiencia interpretativa, tomando la obra como centro sobre el que pivotar.

Esta tarea formalista (en la medida en que toma la experiencia con el objeto de estudio a modo de núcleo, lugar donde siempre se vuelve) e interdisciplinar (abierto a

todos los ámbitos del saber) requiere de un modo de trabajo particular. Utilizaremos preferiblemente esquemas complejos, estructuras descentradas que se abren a la ductilidad, la ambigüedad y la contradicción, y que por ello resultan más sugerentes y «realistas» que cualquier taxonomía demasiado cuadriculada. Es el caso, avanzábamos, de los parecidos de familia del segundo Wittgenstein, la versión actualizada por Lakoff de la teoría de prototipos o la teoría de la relevancia comunicativa que han formulado Sperber y Wilson. Ya ha aparecido citada asimismo Donna Hawaray, que, junto con otros investigadores asociados a los estudios culturales, ha enriquecido nuestro punto de vista durante el desarrollo de esta tesis. También será notoria la mención habitual de los distintos trabajos de Roland Barthes, uno de los padres del postestructuralismo que, a nuestro juicio, mejor hizo equilibrios entre lo científico y lo artístico, lo sistemático y lo acrático.

Como es de suponer, el texto teórico de referencia que se esconde detrás de este rechazo de los sistemas «arbóreos» o «de raicillas» es *Rizoma* de Deleuze y Guattari (1976; 1980). Pero hay una pequeña contradicción, o al menos un problema sin resolver, en esta alusión. El rizoma estrictamente no es un método ni un marco teórico. Es, más bien, una estructura de la escritura o una actitud de lectura que tiende hacia lo indefinido. Quizá incluso podría decirse que es una cosmovisión, o una filosofía ontológico-epistemológica. Porque la propuesta de Deleuze y Guattari describe precisamente una *relación* de flexibilidad del sujeto para con la cultura (y aquí caben en el mismo espacio y sin estorbarse entre sí tanto un texto teórico como un teleserie de ficción).

El rizoma es, desde nuestro punto de vista, la forma más importante en el paradigma científico de las humanidades contemporáneas. Partimos de la hipótesis de que es la estructura más abundante en la realidad empírica, biológica, cultural y psicológica. Toda obra artística se experimenta en forma de rizoma, un sujeto se constituye en forma de rizoma, una situación en el mundo se desarrolla en forma de rizoma y, aunque no se haga de manera consciente o no lo parezca a primera vista, cualquier texto —incluso el más dogmático o autoritario— se disemina en forma de rizoma. Es de este modo como funcionan, en especial, las teleseries. Con personajes recurrentes que vienen y van, *resets* narrativos abruptos, modificaciones autoriales, cambios en la psique de los protagonistas, tramas que avanzan hasta el infinito, hasta que se vuelven irreconocibles, cortes inesperados que se imponen por motivos económicos externos a la ficción, sinsentidos dentro del mundo posible, una recepción completamente fragmentaria (interrumpida por los anuncios y la vida diaria, dispersada durante semanas, meses, años, abocada a la incompletitud). Esta descripción del objeto de estudio (pero

también de la voz autorial, del medio discursivo y de la realidad) como ente polifacético, irregular y legible desde una gran variedad de posiciones ha influido hondamente en nuestra manera de escribir.

Por eso, para cerrar el apartado de metodología, vamos a desplegar algunas de las ideas más importantes de Deleuze y Guattari y a sugerir algunos encuentros entre sus axiomas y nuestro *modus operandi* teórico. Son ocho puntos de contacto que nos parece de especial importancia explicitar. El primero explica el papel de los conceptos (a), los seis siguientes responden a los seis principios del rizoma (b-g) y, por último, se tendrán también en cuenta el papel del receptor ante las estructuras rizomáticas (h). Ofrecemos la posibilidad de leer los siguientes párrafos, por lo tanto, como una suerte de manual de instrucciones de esta tesis o de poética latente en nuestras consideraciones teórico-estéticas.

(a) Deleuze y Guattari entienden los conceptos como líneas (1976: 53). Son puntos de fuga que se solapan unos con otros, formando estratos, círculos de convergencia o rupturas. El rizoma se opone a la aplicación, a la repetición de esquemas dados (preconcebidos) dentro de un marco artificial y jerarquizado de antemano. Es interdisciplinar en sí mismo, porque no atiende a las divisiones gnoseológico-administrativas de la historia occidental.

En este sentido, el rizoma permite ser fundido con la teoría de los conceptos viajeros de Bal (2002; 2009), para quien el concepto es complejo y no estático, un significado modelable capaz de establecer lazos intersubjetivos. Aunque un usuario defina con precisión un concepto, este siempre podrá ser trasladado, tornándose productivo en un ámbito diferente del original. El concepto transporta connotaciones y nuevas ideas, de cerebro a cerebro y de disciplina en disciplina. Al utilizarse de manera adecuada, consigue propagar esquemas y pensamientos. Y, cuando se (re)crea sobre una realidad concreta sin perder autonomía ni diluirse en una metáfora demasiado vaga, difusa o coloquial (Stengers, 1987: 16-21), cuando el concepto vive en el tiempo, se desarrolla más allá de sí mismo y contacta con nuevos referentes, con los *otros*, entonces alcanza el máximo grado de efectividad. «No concept is meaningful for cultural analysis unless it helps us to understand the object better *on its* — the object's — *own terms*» (Bal, 2002: 8).

Bal consigue así superar la dicotomía señalada por McKeon (1936) según la cual el empleo de la lengua en humanidades es platónico o aristotélico. Platónico cuando se está pensando en una gran teoría, un metarrelato bajo el que cobijar todas las ramas de la filosofía, y por tanto cada término es susceptible de variar de sentido, de desdoblarse en infinidad de analogías y perderse en la imprecisión; aristotélico cuando cada palabra se aplica solo en una única dimensión epistemológica, y por tanto cada término

tiene una definición concreta, prefijada y unívoca que imposibilita la interdisciplinariedad. A la hora de interpretar y de valorar, de hacer teoría, consideramos oportuno definir los conceptos centrales que vayamos a traer al nuevo contexto de aplicación. Pero esto no evita el viaje y el enriquecimiento que nacen de las necesidades propias del objeto de estudio y del investigador, la mezcla de hipótesis que pertenecían a teorías de otras tradiciones. No nos dejamos engañar por un metarrelato que todo lo explique mediante la generalización y la superficialidad, ni nos encerramos en una teoría de la literatura ciega ante los logros del resto de áreas humanísticas y científicas.

En esta línea, Watson decía que «nuestras perspectivas disciplinares no restringen —por mor de sus limitaciones— el grado de verdad que podemos alcanzar, sino que, más bien, es a través de estas limitaciones como es posible alcanzar una verdad apropiada a cada perspectiva» (1985: 75). Conocidas esas verdades y esas limitaciones, creemos posible hacerlas dialogar y contrastarlas entre sí mediante el análisis de casos particulares, en un ejercicio de formalismo-interdisciplinar. Solo así la palabra cumple su objetivo sin caer en ingenuidades, y solo así la teoría encuentra una razón de ser fuera del discurso egocéntrico y autorreferencial.

(b-c) En lo que respecta a los principios del rizoma, el primero y el segundo corresponden a la conexión y la heterogeneidad: todas las ideas de esta tesis deberían poder ser conectadas entre sí, sin tener en cuenta la faceta sobre la que versen. Su estructura es abierta: no dependen de dicotomías impuestas, sino que están atentas a los distintos fenómenos en sí mismos y señalan las concurrencias que los definen, aquellas concreciones que les confieren densidad. Un método rizomático solo puede analizar algo descentrándolo sobre sus propias dimensiones y registros (1976: 18).

Es por eso por lo que esta tesis cuenta con apartados relativamente autónomos: algunos son artículos en potencia, otros son un cúmulo de reflexiones plegadas en torno a un asunto particular, unos pocos son engarces que otorgan coherencia y linealidad al texto, en pos de respetar los cánones del género académico. Pero creemos que pueden conectarse y nutrirse de ideas los unos a los otros.

(d) El tercer principio es el de multiplicidad. Esta tesis no pretende ser exhaustiva. Por ejemplo, cuando abogamos por la interdisciplinariedad, no queremos decir que vayamos a acudir a todas las escuelas de la teoría literaria y de la estética, ni siquiera que conozcamos absolutamente todos sus textos teóricos y todas sus nociones. Escribir una tesis implica escoger, limitarse a una bibliografía legible en cinco años: un corpus muy pequeño en comparación con la literatura teórica conservada desde tiempos de Platón. También defendemos que, como texto pretendidamente rizomático, la apertura de estas páginas invita a que pueda crecer en un futuro —quién sabe desde dónde y hacia dónde—, continuar su progreso plural y disperso.

Por las mismas razones, en la presente tesis tampoco será posible encontrar una arquitectura unitaria, ya se entienda la unidad como unidad lineal, arborescente, sistemática (organizada en torno a un centro denso), o como unidad cíclica, pivotante, encontrando la totalidad en el caos (organizada en torno a un centro vaciado). «Lo múltiple *hay que hacerlo*, no añadiendo siempre una dimensión superior, sino al contrario lo más simplemente posible, a fuerza de sobriedad, al nivel de las dimensiones de que se dispone» (1976: 15). Nuestra intención es detenernos en aspectos concretos y relativamente estables —*mesetas*, dirían Deleuze y Guattari; *conceptos*, diría Bal—, pero cruzados y conformados por un nudo de características de naturaleza heterogénea. Esas densidades dibujan la forma de nuestro texto, que no depende ni de unas premisas especialmente estructuradas ni de una idea última que queramos defender a toda costa. Esperamos que esta tesis se sostenga por ciertas hipótesis desperdigadas pero lo suficientemente fuertes y enlazadas entre sí como para que —así lo deseamos— resulten útiles a la hora de comprender (un poco mejor) la serialidad y de disfrutar (todavía más) de las obras seriales.

(e) Por ende, no será posible «resumir» satisfactoriamente esta tesis en forma de conclusiones. Decíamos que los capítulos no miran hacia una sola dirección, sino que tienden al desbordamiento; que no existe una idea que organice y dé un sentido único o último a este trabajo (el concepto *serialidad* se dispersa en otras nociones, debates…). Así se explica el principio de ruptura significante, que sostiene que el rizoma puede ser roto, quebrado, y pese a todo seguir vivo. La estructura se regenera en algunas de sus líneas, o creando nuevas vías de crecimiento. Cada una de las partes de esta tesis tiene potencial para convertirse en el inicio de un nuevo texto con direcciones e intenciones de lo más variadas.

(f-g) Por último, los principios de cartografía y de calcomanía aluden al rechazo de estructuras sobrecodificadas, a la reproducción inconsciente. La forma rizomática es abierta, conectable, desmontable, reversible, adaptable. No depende de una competencia, de un saber aprendido y que puede ser repetido sin pensar, sino de la ejecución y la creación. Desconfía de dogmatismos dictatoriales, como lo hacía el antidoxatismo de Barthes (1975). Acepta esquemas con forma de árbol o de raicillas, tipos de escritura que en principio Deleuze y Guattari descartan, pero que, en el uso, en una aplicación honesta y creativa, son tan legítimos como cualquier otro. Un rizoma, por qué no, puede tener una forma perfectamente simétrica, basada en dicotomías. Es difícil que pase, que resulte idóneo para describir un fenómeno cultural, pero puede suceder. Y, en todo caso, esa forma terminará cambiando en el tiempo y en los individuos, en la interacción con otras multiplicidades. «Se trata del modelo que no cesa de erigirse y de desmoronarse y del proceso que no cesa de alargarse, romperse y recomenzar» (1976: 49).

En consonancia, esta tesis usará según convenga binomios, trinomios, exageraciones, simplificaciones, dicotomías dialógicas y todo aquello que ayude a explicar la experiencia serial. Por lo mismo, también se servirá de asimetrías, construcciones erráticas, una arquitectura serial, en tanto su unidad nace de ir trabando y enlazando pequeñas píldoras casi autónomas, autores diversos, obras completamente distintas las unas de las otras. Todo ello siempre desde la consciencia de que estamos construyendo discurso dentro del marco comunicativo de la contemporaneidad, y de que nuestro principal objetivo es ampliar (no agotar) un tema.

(h) Este principio engarza con el aspecto quizás más importante de todos. Para Deleuze y Guattari casi todos los rasgos que asocian al rizoma acaban confluyendo en la recepción. Un libro no comunica pasivamente, sino que *funciona*. «Escribir no tiene nada que ver con significar, sino medir, cartografiar, incluso las comarcas por venir» (1976: 11). Al fin y al cabo, este trabajo tiene que poder ser fértil en la conexión con intérpretes diferentes. Aquí se propone una tesis para ser leída con pragmatismo, en el contraste entre el texto, los sujetos que lo lean y las realidades a las que pueda hacer referencia:

> escoged lo que queráis. El libro ha dejado de ser un microcosmos, a la manera clásica o a la manera europea. El libro no es una imagen del mundo y menos aún un significante. No es una bella totalidad orgánica, no es tampoco una unidad de sentido. Cuando se le pregunta a Michel Foucault qué es para él un libro, responde: es una caja de herramientas. Proust, que pasa sin embargo por altamente significante, decía que su libro era como las gafas: ved si os convienen, si percibís gracias a ellas lo que de otro modo no hubierais podido percibir; si no, dejad mi libro, buscad otros que os irían mejor. Encontrad trozos de libros, los que os sirven o los que os van. Nosotros no leemos ni escribimos ya a la antigua usanza. No hay muerte del libro, sino otra manera de leer. En un libro no hay nada que comprender, pero sí mucho de que aprovecharse. Nada a interpretar ni a significar, pero mucho a experimentar. (Deleuze y Guattari, 1976: 59-60; erratas corregidas)

Así pues, pese al obligado desarrollo lineal del formato escrito, y más aún del «género tesis», estas páginas deberían ser susceptibles de ser leídas como inacabadas, en desorden, sin buscar una gran coherencia totalizadora, jerarquizada, perfeccionada, casi teológica. Beben de la calle y de la Academia, miran más allá del papel. Intentan no asumir ninguna propuesta teórica como válida sin primero imprimirla, hacerla funcionar en la realidad. Se bifurcan en direcciones opuestas, porque solo de esta manera se puede ver la realidad desde otros ángulos. Tratan de entretejen conceptos expresivos y arrastrarlos hacia tierras desconocidas. Todo ello para invitar a lo que verdaderamente importa: una lectura personal, pragmática, flexible, que sepa desechar lo inútil y ampliar, amablemente, aquellas hipótesis que resuenen con sus experiencias. Así,

cada subjetividad podrá hacer crecer este texto en su lectura personal, en su choque rizoma contra rizoma.

Agradecimientos

> A todo aquel que muestra suficiente inteligencia como para comprender el mundo y demasiada poca para aprender a vivir no le cabe esperar otra cosa que el martirio.
>
> Luther Blisset [Wu Ming], *Q* (1999: 428)

Hay cuatro personas que (*apoyado* se queda corto) me han sostenido desde siempre. Son Claudia, mis padres y Neko. Decir que sin ellos no habría aquí ninguna palabra escrita está lejos de ser una figura retórica. No solo porque me han querido, alimentado, protegido, llevado a la biblioteca y al cine cientos de veces desde tiempos que ya no recuerdo, hecho pensar y discutir hasta el cansancio… También porque le dan un sentido a la investigación: únicamente puedo entender la teoría cuando se conecta con el placer, cuando toma forma concreta en un rato de lectura, una charla de sobremesa, un domingo en el sofá con una serie y un paquete de palomitas. Gracias a mi familia aprendí a disfrutar de la ficción, y el presente intento de estudiarla es solo una proyección de aquel agradecimiento y de aquel disfrute.

También, claro, me siento agradecido con todos aquellos que me han ayudado, enseñado y acompañado en la aventura académica. En primer lugar, con mis amigxs y compañerxs: Carlos en Soto porque quiere saber de todo y que el resto sepamos también, y así ha compartido tan amablemente con mi mente humanística el mundo científico; Miguel en Luanco porque lee con la tranquilidad que los libros requieren y es de las pocas personas que conozco que ha sabido anteponer el gusto personal a las presiones externas; Pier en Barcelona porque es el compromiso hecho persona y difunde entusiasmo, literario y de todo tipo, allá donde va; Guillermo en Gijón porque tiende la mano ante cualquier circunstancia y guarda en su cabeza todas las referencias

teóricas —absolutamente todas, las más elevadas y las más callejeras— que uno pueda necesitar.

En segundo lugar, quiero dar las gracias a los profesores que me han guiado hasta aquí. A Guillermo Lorenzo por mostrarme en primero de carrera la verdadera riqueza plural e interdisciplinar de las humanidades, con los mejores PowerPoints jamás creados y el humor como motor del pensamiento crítico; a Rafael Núñez por enseñarme a leer, que se dice rápido pero se hace lento, en segundo y tercero, a base de larguísimos pero no menos elocuentes silencios; a Javier, porque fue un docente sin docencia (también un académico con poesía y un poeta con teoría) que, pese a todo, desde cuarto y en adelante siempre ha estado ayudándome a no caer en el abismo. Creo que este párrafo solo hace explícito una deuda que se prueba, línea a línea, a lo largo de mi tesis.

Sumo a esta lista al profesor Javier Rubiera, atento *close-reader* de lo barroco en mi trabajo y guía de Montreal en mi estancia de investigación; al profesor Javier Rodríguez Pequeño, que siempre me ha abierto las puertas de ese pequeño mundo posible que es la UAM; y al Área de Teoría Literaria de la Universidad de Oviedo, una segunda casa durante casi diez años. También las experiencias laborales de las que tanto he aprendido, en especial la ayuda de Formación del Profesorado Universitario 2017, la labor de tutor en la sede de Cantabria de la UNED y las muchas oportunidades de leer (primero para mí y luego para Anagrama) que nacieron, de una forma u otra, del máster en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universitat de Barcelona.

A todxs, todas, todos, gracias.

De la palabra teórica a la nueva experiencia serial

Definición, tradición y renovación del lexicón televisivo

1. La letal mano de la definición: cómo hacer cosas con palabras, prototipos y teoría

Words, if you let them, will do what they want to do and what they have to do.

Anne Carson, *Autobiography of Red* (1998: 3)

Entonces escribir es la manera de quien usa la palabra como un cebo, la palabra que pesca lo que no es palabra. Cuando esa no-palabra —la entrelínea— muerde el cebo, algo se ha escrito.

Clarice Lispector, *Agua viva* (1973: 23-24)

Que lo que más les gusta a las disfrutonas son las cosas que no se tocan con la letal mano de la definición.

Cristina Morales, «Las cosas que no se tocan» (2021: 23)

Partiremos de la siguiente afirmación: escribir una tesis doctoral en teoría literaria no implica necesariamente saber sobre qué se está escribiendo. Hay veces en que el teórico puede suponer que está hablando sobre algo más o menos cerrado y concreto —porque es un concepto habitual en la calle o en la bibliografía especializada, pongamos por caso—, y comienza a investigar a partir de esa intuición. Nosotros, por ejemplo, hemos entendido que hay algo a lo que podemos llamar *serialidad*. Es un término relativamente común, con el que nos hemos topado muchas veces. Y, con la esperanza de no estar detrás de una quimera, iniciamos esta investigación. El problema reside en cómo empezar a redactar, hacia dónde caminar. ¿Sabemos verdaderamente qué es la serialidad?

A priori se nos ocurren tres vías posibles de actuación. Dependiendo de cuál sea su interés último, la tesis se desarrollará de uno u otro modo. Se puede *construir una definición objetiva*, *aplicar una definición previa* o *construir una definición abiertamente subjetiva*. Veamos brevemente las implicaciones que arrastran estos tres casos en abstracto.

En ocasiones, conseguir una definición sólida del objeto de estudio es el fin principal de todo el proyecto. Cuando es así, acostumbra a pasar que el autor de la tesis asume una premisa un tanto arriesgada: la idea de que es factible hallar un soporte más o menos flexible pero en última instancia objetivo que permita cercar el significado de una palabra. Lo que se busca con ello es evitar la sensación de inestabilidad epistémica tan típica de las humanidades mediante la recuperación de usos técnicos del término, el dibujo de fronteras entre este y otros sinónimos o antónimos, y la enumeración de una batería de semas fundamentales —nos apropiamos del tono estructuralista (Coseriu, 1966) paradigmático de este enfoque— que otorgue rigor y cientificidad a la nueva definición.

Toda investigación de este calibre está cimentada sobre un enorme ejercicio de fe. Se asume de antemano que existe una relación especular, analógica, entre la estructura del mundo, la estructura del pensamiento y la estructura lingüística. Si existe una palabra determinada es porque ha de existir en la realidad un conjunto de entidades que

responden a ella: estudiando las propiedades comunes de esas entidades podremos articular una definición precisa y justa del término que las designa. Lo que es en el lenguaje, es en la realidad.

Así actúan los llamados «esencialistas metodológicos» (Popper, 1944/1957), una escuela más común en los siglos anteriores al XX que de nuestros días, según señalaba Charles W. Morris (1938: 26-27), aunque algunos estudiosos relativamente recientes, desde Roman Ingarden hasta Arthur C. Danto, fundamentan sus trabajos sobre los mismos principios. Creer en la efectividad impecable del diccionario y en la literalidad casi divina —genésica— de las palabras sigue siendo todavía una opción posible y recurrente, con lo que nos vemos obligados a incluirla en este listado de actitudes teóricas sobre la definición.

Pero este enfoque no es el único provechoso a la hora de redactar una tesis, señalábamos antes. Hay quien prefiere abrazar una noción establecida por otro investigador y aplicarla de inmediato; es decir, adscribirse a una corriente académica previa y tomar como referencia un significado delimitado de antemano sin profundizar excesivamente en él. Ya que empleamos una teoría asentada, no tendremos que dar explicaciones acerca de sus contradicciones intrínsecas ni detenernos en exceso con ningún problema de la filosofía del lenguaje (problema que en el fondo es fácil sentir ajeno, de otro ámbito académico distinto del nuestro, tan lejano como inalcanzable a corto plazo). Como mucho, puede ser que logremos que ese concepto se proyecte hacia nuevas realidades gracias a nuestras indagaciones. Tal vez anotemos algún que otro detalle ambiguo. Puede ser que lo extendamos hacia ámbitos que donde no se había aplicado antes. O quizás corrijamos cierta aseveración que, si bien en el contexto académico original tenía sentido, con el corpus actual resulta demasiado exagerada o simplista. Pero todos estos progresos son avances, por decirlo así, ornamentales: enriquecen un edificio ya cimentado y construido, sin atreverse a realizar una reforma integral en él.

Por tanto, también esta segunda postura se alimenta de una confianza plena en la palabra. O, al menos, de una «visión cegada», que decía De Man (1983: 176), ante los conflictos intrínsecos del código lingüístico (cuando verdaderamente la teoría debería hablar, si continuamos con De Man, un «lenguaje de la autorresistencia», 1982: 36, siempre conflictivo y crítico con sus predecesores). Para los «aplicacionistas» la calidad de la definición primera se da por supuesta en virtud de la tradición. La transparencia de su sentido no se pone nunca en duda, más allá de pequeñas matizaciones.

Existe una tercera posibilidad: comenzar con una definición del objeto de estudio apriorística, que desdeñe desde el primer momento o que se dedique a desmantelar cualquier tipo de refuerzo bibliográfico. En este caso, el autor demarca el objeto a sus anchas desde su más íntima subjetividad, con la legitimidad de que las palabras solo

son palabras —cuyos sentidos y referentes varían según el contexto y el uso— y de que cualquier ejercicio de duda cartesiana en el campo de la semántica está condenado a no hallar jamás un principio lo suficientemente sólido, ni en la ontología ni en la epistemología ni en la filosofía del lenguaje, como para construir conocimiento sobre la certeza de una verdad objetiva. Los tecnicismos de significado preciso e inamovible únicamente existen en ciertas ramas de las ciencias y, aun así, tal y como sabía el filósofo Hilary Putnam (1975), también pueden ser utilizados de modo no experto, de manera imprecisa, sin aspiraciones de concreción alguna, como si de una palabra cualquiera se tratase.

Aquí, una vez más, vuelve a aparecer la fe en el léxico. Solo que es una fe un tanto peculiar. En la primera vía el investigador estudia ante todo el objeto cultural designado (quizá parezca una tautología porque todo investigador investiga su objeto, pero, como intentaré explicar a continuación, esto no siempre es exactamente así): cree que esas entidades existen fuera de su percepción y que aquello que las define —su esencia— es aprehensible y mesurable empíricamente; para ello utiliza las palabras como herramientas objetivas, capaces de referir un segmento particular del mundo. En la segunda vía el investigador estudia, en cambio, una determinada corriente de pensamiento asociada a un léxico técnico determinado; el debate sobre si el objeto cultural tiene presencia física, sobre el papel del lenguaje en la captación de la realidad y sobre la relación entre dicho lenguaje y el objeto cultural al que supuestamente referencia son dejadas de lado. En la tercera vía el investigador no estudia el objeto cultural ni una corriente de pensamiento histórica, sino que estudia su propio vocabulario y su «sentido común»: no da por asumido que la realidad «sea» y, además, desconfía de las palabras e impresiones ajenas, pero tampoco desecha continuar hablando, seguir produciendo discurso.

Las tres posturas son, cada una por unas razones, interesantes y válidas. Las tres tienen igualmente sus defectos. El esencialismo ayuda a detallar con minuciosidad el objeto cultural, lo describe con atención y no se deja atrapar por debates bizantinos sobre todo lo que hay alrededor de la obra (la subjetividad, las comunidades interpretativas, los cambios histórico-sociales, las convenciones y el relativismo lingüístico). Pero cae con frecuencia en una falsa sensación de *naturalidad*: parece que lo que se dice a menudo, lo que ha devenido tópico, es lo más verdadero.

El «aplicacionismo» desgrana las posibilidades prácticas de una perspectiva teórica, arroja luz sobre los puntos fuertes y los puntos flojos de una teoría concreta, explora hasta las últimas consecuencias la aplicabilidad de muchos conceptos. Pero también relega a estudios venideros el entretejer y hacer coherentes sus axiomas con los de otras aproximaciones: revisar los prejuicios filosóficos desde fuera de su propio marco de pensamiento, contrastarlos en un ejercicio interdisciplinar y de este modo comprobar

si encajan entre ellos o si, en su contraste, se descubren huecos o vacíos, índices de fallos o de nuevas líneas de investigación.

El subjetivismo es un golpe de aire fresco para la teoría y puede suponer un cambio de paradigma que revitalice las discusiones, ofrezca innovadores temas de reflexión, origine un campo académico inesperado o sacuda a las instituciones y las obligue a corregir su tendencia conservadora. Pero, por otro lado, cae en un total relativismo que, si aceptamos hasta las últimas consecuencias, arruina cualquier teoría (también la suya propia). La única salida verdaderamente coherente a la desconfianza de la palabra es el silencio, pues optar por imponer una definición implica que de algún modo confiamos en esa definición, queremos creer que es mínimamente válida, y jugar a desmontar una definición previa es una actividad que puede tornarse retroactiva hasta que todo texto, todo término, deje de tener sentido alguno. Si se habla o se escribe, es porque todavía se defiende que las palabras quieren decir algo (para nosotros *y para los demás*).

Así las cosas, ¿por qué hemos comenzado nuestra tesis enumerando y explicando estas tres actitudes, si parece que ninguna nos termina de convencer del todo? A decir verdad, queremos utilizarlas conjuntamente. Hemos esbozado tres caricaturas que no quieren señalar a ningún referente particular (a ninguna investigación concreta), sino que ejemplifican tres modelos de la labor teórica estructurados en torno a un conjunto de premisas notablemente distintas y un centro de acción diferente: el mundo, la teoría y el sujeto. Son las tres interesantes y sugerentes, aunque también parciales, imperfectas. Pero gracias a su carácter general, nos serán de gran ayuda a la hora de pensar cuál es el camino que nosotros vamos a tomar. Será un camino que no se corresponde con ninguna de ellas, pero que inevitablemente tiene algo de todas. Necesitamos (como los esencialistas) no perder nunca de vista la relación objeto-palabra, (como los aplicacionistas) mantener vivas y profundizar en las tradiciones que nos anteceden y (como los subjetivistas) aprender a gestionar la inestabilidad propia de la semántica. Pueden parecer propósitos contradictorios entre sí, pero creemos que estas tres vías, en la medida en que tienen sus aciertos, han de podarse e injertarse una dentro de otra para hacerlas trabajar conjuntamente.

De hecho, solo hay un aspecto en el que estas actitudes demuestran consonancia plena: en el seno de sus diferencias, las tres confían (ciegamente, por definición) en la palabra, ya sea en la palabra naturalizada, la palabra institucionalizada o la palabra individualizada. Ahí radica, en nuestra opinión, su principal inconveniente, contra el que argumentaremos en las siguientes páginas. Salvando este escollo, podremos tomar lo mejor de cada una y elaborar una teoría de la definición, a nuestro juicio, más adecuada para el análisis teórico y humanístico de la cultura y el arte.

A continuación desglosaremos algunas de sus posibilidades e imposibilidades en tres subapartados, tres calas en la filosofía del lenguaje que tienen una finalidad doble. Por una parte, cribaremos los axiomas que no nos interesan de los que sí nos interesan (con lo que ubicaremos académicamente este proyecto) y, por otra, nos adentraremos en las singularidades del concepto en torno al que gira esta tesis. Introduzcamos, pues, las dificultades escondidas en la palabra *serialidad*.

1.1. Hacia el antiesencialismo: la delgada línea que separa lo que es y lo que no

Serialidad resulta ser un vocablo especialmente problemático. No se refiere a ningún ente físico o empírico, esto es, a una extensión fácilmente delimitable en la parcela de la realidad tangible. Más bien designa una o varias cualidades abstractas muy difíciles de describir mediante el lenguaje.

Esta propiedad puede descubrirse desde el análisis filológico. *Serialidad* es un sustantivo que deriva de un adjetivo, *serial*, que a su vez deriva de un sustantivo, *serie*. Podemos sintetizar esta particularidad morfológica en las siguientes ideas:

— el término *serie* hace referencia al conjunto de las series;
— el término *serial* hace referencia a lo característico de estas, aquello que lo define;
— y el término *serialidad* objetiviza (en un sentido sustantivizador: dibuja una estructura relativamente estable, representativa, ejemplar, modélica, paradigmática, habitual, común…) esos rasgos definitorios.

Esto nos lleva a la conclusión de que *serie* señala un ente físico observable, mientras que *serialidad* señala un ente ideal, un haz de cualidades, una recopilación de atributos, un constructo. En su encuentro con la realidad, la serialidad es lo que hace que las series sean series; pero, pensado sin contexto, la serialidad simplemente es un prototipo de lo serial, de la serie como una entidad abstracta. Así diríamos que todas las series son seriales, pero la serialidad no se presenta de la misma manera ni con la misma intensidad en cada una de ellas.

Continuando esta indagación, lo primero que tal vez llame la atención es que los rasgos sustantivados en *serialidad* no parecen estabilizarse como formales, de contenido o una mezcla de ambos, frente a otros términos que sí parecen inclinarse hacia uno u otro polo (*triangularidad*, derivado de *triángulo* y *triangular*, habla de una condición

formal concreta; *romanticismo*, entendido como derivado de *romance* y *romántico*, expresa una condición abstracta, conceptual) o que las mezclan (*humanidad*, de *humano*, incluye tanto propiedades antropomórficas como psicológicas). Veámoslo con algunos ejemplos. Podemos decir de unas novelas que son seriales, de una colección filatélica que es serial o de unos cortometrajes de dibujos animados que son seriales. En cada caso, y he aquí el quid del asunto, estamos haciendo alusión a unas cualidades en apariencia distintas. Las novelas pueden ser seriales porque comparten un mundo posible, personajes, cronotopos o tramas; la colección filatélica puede ser serial por el mero hecho de estar constituida por elementos planos, fabricados con materiales semejantes y que sirven para lo mismo (enviar cartas); los cortometrajes pueden ser seriales porque todos responden a un mismo esquema de ambientación, tono, (sub)género cinematográfico o incluso efecto en el espectador (pongamos que todos provocan terror, aunque algunos son de fantasmas y otros de alienígenas, es decir, unos son fantásticos y otros de ciencia ficción). La palabra *serie*, aunque sustantivo, parece por tanto significar según el sustantivo que lo acompaña como complemento del nombre. Indica que hay algo de serie en ese ente, pero no especifica qué es.

¿Cómo definir algo que no se concreta en continente, en contenido o en una mezcla de ambas, sino que varía enormemente según el contexto sintáctico en que se encuentra? Una solución posible es incidir en lo que está más allá del objeto en sí. Habremos de entender la serialidad como una relación, como una interacción o como un proceso: algo que no solo incumbe a varios objetos, sino a un receptor que los trasciende y se encarga de ponerlos en común.

Al tomar esta determinación, estaremos admitiendo abiertamente que el esencialismo metodológico, una de las propuestas más recurrentes para atajar los problemas de la filosofía del lenguaje, no nos es útil aquí. Los enfoques de investigación centrados exclusivamente en la definición han acostumbrado a caer en esta tendencia, que ya exponíamos unas líneas arriba, según la cual es posible describir los significados sin subjetividades ni variantes sociohistóricas o contextuales. Esa descripción captaría la esencia misma del término y sería capaz de referirse a una parcela de la realidad concreta, precisa y perfectamente limitada, como ya sugería Platón, idealista por antonomasia, en la *República*: «postular una Idea única para cada multiplicidad de cosas a las que damos un mismo nombre» (§596a). Si aceptáramos ese punto de vista, debería ser posible dividir el universo en dos: a un lado está todo aquello que cabe dentro de la categoría estudiada y al otro todo aquello que no (Lakoff y Johnson, 1980: 163). Dibujaríamos una línea en el suelo y colocaríamos a la izquierda los objetos seriales y la derecha los no-seriales.

En nuestra opinión, sin embargo, este experimento mental está condenado al fracaso. En primer lugar, porque el concepto *serialidad* no tiene un significado puro, restringido y cerrado (si es que algún concepto lo tiene, cuestión en la que no podemos detenernos ahora). Tal y como acabamos de comprobar, para encontrar la serialidad hemos de abrir la puerta a las opiniones, sensaciones, construcciones y elaboraciones activas del sujeto que contempla, describe y taxonomiza el mundo. No es posible colocar una novela, un sello o un cortometraje aislados a la izquierda de la línea de lo serial (tampoco a la derecha, en la zona no-serial) porque ninguno de estos objetos es serial en sí mismo, sino en relación con *una mirada que define*. Lo serial va más allá del objeto en sí. De ahí que, en páginas venideras, apelemos en varios momentos a algunas teorías pragmáticas y hermenéuticas —es decir, teorías que prestan atención al papel activo del intérprete— para explicar cómo se «construye» una serie.

Para comprobar todo lo dicho, recurramos a nuestra competencia lingüística como hablantes del castellano y veamos el carácter forzosamente no-objetivo de la serialidad con algunos ejemplos. Pensemos, dentro del ámbito de la cultura, en algo serial. Lo más habitual, creemos, será traer a la mente el concepto de *serie de televisión* (o *teleserie*). Prácticamente ningún occidental dudará de que los capítulos o episodios —aquí usaremos ambos como sinónimos— de *The West Wing* [*El ala oeste de la Casa Blanca*] (1999-2006) conforman una serie. ¿Pero qué sucedería si la llevamos a otras sociedades, a la manera de «Shakespeare in the Bush» (Bohannan, 1966)? Los miembros de las otras comunidades (no occidentales o actuales) no tendrían por qué catalogarlos bajo ese concepto, si es que existe un concepto equivalente lexicalizado en su lengua. Quizá la noción que active en ellos ese objeto encaje mejor en nuestros *género*, *estilo* o *ciclo*, si pudiéramos traducirlo al castellano. Al mover las entidades (para nosotros) seriales en el plano espacial y en el temporal, al desatarlas de las convenciones que tan bien conocemos y asumimos como verdaderas, acentuamos la posibilidad de que pierdan su carácter serial.

Y hemos escogido un ejemplo paradigmático. Dentro de nuestra sociedad y en el tiempo contemporáneo, hay obras que encuentran muchas más dificultades a la hora de ser descritas bajo esta etiqueta. ¿Qué ocurre, por ejemplo, con las películas que están articuladas entre sí, como *Before Sunrise* [*Antes del amanecer*] (1995), *Before Sunset* [*Antes del atardecer*] (2004) y *Before Midnight* [*Antes del anochecer*] (2013) de Richard Linklater o *Shaun of the Dead* [*Zombies Party*] (2004), *Hot Fuzz* [*Arma fatal*] (2007) y *The World's End* [*Bienvenidos al fin del mundo*] (2013) de Edgar Wright? ¿Es que estas trilogías no son, en cierto sentido (pero no en todos los sentidos), series? Al igual que las teleseries, presentan fragmentos de ficción narrativa audiovisual que se unen entre sí mediante técnicas varias; no suelen verse todos los fragmentos de seguido, sino en días distintos, y además nos dejan una imagen global del proyecto artístico.

Rizando todavía más del rizo, está la cuestión de si puede haber series de series. ¿Cómo abordar las series compuestas por miniseries más o menos independientes unidas entre sí apenas por el título (*American Horror Story*, 2011-; *Fargo*, 2014-…)? ¿Y las series claramente distintas pero que, sin embargo, se enredan la unas sobre las otras, como sucede con *Cucumber* (2015), *Banana* (2015) y *Tofu* (2015)? Y aún podríamos continuar extendiendo estas posibilidades si incluimos en el debate las obras transmediales o las intermediales[1], tan estudiadas en la actualidad.

Como vemos, la proliferación de casos y matices es demasiado grande como para esperar una respuesta clara y objetiva a la hora de definir la serialidad. Según a quien leamos o escuchemos, surgirán dudas sobre qué es o no una serie. Y en ningún caso podremos decirle a alguien que *no* tiene razón cuando intenta justificar por qué una trilogía cinematográfica, una serie de miniseries, un conjunto de series trenzadas o una obra transmedia no (o así, o solo a veces) constituyen series. Solo podremos aducir, como mucho, que su definición de *serie* nos resulta bastante restringida (o demasiado generalista o poco rigurosa e incluso endeble).

Esta sensación la hemos sentido en numerosas ocasiones a la hora de realizar la presente tesis. Dependiendo de cada investigador, nuestro corpus crecía o decrecía, se ampliaba hasta casi el infinito o se reducía a un conjunto de entidades muy pequeño. El libro editado por Crémieux y Hudelet (2020) estudia «la sérialité a l'écran» comenzando por los modelos de estandarización cinematográficos de principios del siglo XX, pasando por las franquicias de Hollywood y terminando con las obras transmedia. Caben aquí tanto el *Frankenstein* (1931) de la Universal y sus continuaciones como *Scream* (1996), con sus secuelas, *reboots* y adaptación televisiva. Umberto Eco (1985*a*), por su parte, casi iguala serialidad con repetición, y admite desde *La Comédie humaine* de Balzac hasta el modelo de la tragedia griega clásica. Letourneux (2016) incluye tanto el *cosplay* (o *costume play*, 'actividad que consiste en disfrazarse de la forma más realista posible del personaje de una obra, por lo general, de anime') como el coleccionismo de figuritas de Pokémon. La apertura del concepto es aquí, quizá, demasiado generosa, y provoca que se borren los matices que separan la serie de otros términos con connotaciones y tradiciones propias, como el del género, la saga o la transmedialidad.

En todo caso, de esto extraemos dos ideas muy importantes: 1) que cada autor puede proponer su propia definición de lo serial, y sería imposible llegar a un pacto que contente a todos, una suerte de clasificación objetiva; y 2) que hay ejemplares más

[1] «Todas las obras que funcionan en un contexto de cultura de masas (libros, films, juegos) dependen menos de la noción de "género" (cuya relevancia no desaparece) como de la noción de "serie" (*que es la agrupación de los ítems en conjuntos más grandes*); dentro de esos todos, todos los ítems son variaciones del mismo molde, de la misma estructura, del mismo universo)», han señalado Sánchez-Mesa y Baetens (2017: 15n).

problemáticos que otros, más liminales, frente a otros ejemplares paradigmáticos que no suelen ponerse en duda. Así, si bien resulta inútil elaborar una definición fija de lo serial, tal vez sea factible elaborar una abierta. Habrá de ser una definición con un núcleo móvil y una periferia, una zona más estable rodeada por otras más difusas y discutibles.

Por ejemplo: las series de películas, en general, constituyen series *menos* series que las series teleseries. Hemos de admitir que por lo menos aparecen en segundo lugar cuando pensamos en series, después de las televisivas. Pero las series de películas son sin duda *más* series que las series de género, como el de la tragedia ática que proponía Eco. Estamos seguros de que la sugerencia de Eco a muchos puede parecerles exagerada, ya que desvirtúa los matices que aparecen más recurrentemente junto con la experiencia serial.

Además, si seguimos profundizando en los niveles de serialidad, rápidamente nos daremos cuenta de que también existe una relativización de lo serial internamente a estas agrupaciones. Dentro de las «series de películas», por ejemplo, la trilogía *Before…* de Linklater es *mucho más serie* que la *Three Flavours Cornetto Trilogy* de Wright. De lo que deducimos, finalmente, que la definición de *serie* que estamos buscando no solo tiene que ser abierta (sin una frontera pintada sobre el suelo que escinda lo serial de lo no-serial, en contra del objetivismo y del esencialismo) sino que tiene que ser flexible (capaz de explicar todo tipo de relaciones entre varias entidades más o menos cerca de su paradigma). Cada ejemplar es ubicado dentro o fuera de la definición, pero también más cerca o más lejos de su centro.

En otras palabras: no existen unos rasgos intrínsecos que podamos enumerar para describir la intensión de *serie* (y así tampoco de *serialidad*). Es imposible establecer un conjunto de semas que constituya el núcleo de lo serial. No hay una solución correcta a las preguntas del tipo «¿es o no es esto una serie?». Cualquier intento de definición estricta presume una imposición de criterios: incluir o excluir elementos dentro de la categoría *serialidad* responde no tanto a las peculiaridades concretas de las series, difícilmente objetivables, sino a las preferencias y antojos del definidor. Si nos obcecásemos en ceñirnos a una definición, lo que es serial se decidiría según los entes que nos convenga describir como seriales, y se describirían los entes como seriales según lo que se hubiera decidido que signifique serial: el significado sería lo que construye el referente y viceversa, generando un círculo vicioso peligroso para el estudio académico.

Nuestra única opción, así, es *encontrar una definición gradativa cuantitativa y cualitativamente*: que presente unos límites borrosos con el afuera (lo que es *vs*. lo que no-es) y que se diluya como las ondas provocadas por la caída de una piedra sobre la superficie del agua (lo que —a vista de todos— paradigmáticamente es *vs*. lo que solo desde ciertos puntos de vista es).

El ruido y el cíborg

Pasar de la esencia a la gradación, de los límites claros a la borrosidad, de lo objetivo a lo intersubjetivo. Ese sería un buen resumen de este apartado.

Aunque nosotros hemos realizado este recorrido por medio de ejemplos eminentemente audiovisuales y con el objetivo de elaborar una teoría estética, muchos otros campos de investigación (humanística o científica) han propuesto un cambio de paradigma análogo a partir de sus objetos de estudio particulares. Lo que aquí ha supuesto entender que hay series más claramente seriales que otras, y por tanto que hay obras que puede ser consideradas series sin ningún atisbo de duda mientras que algunas se encuentran en el filo de lo admisible, es una tendencia revolucionaria en ámbitos distintos al nuestro y de mayor envergadura y tradición (los estudios culturales, la semántica y la filosofía del lenguaje, la ontología y la epistemología…). Este primer cuadro aclaratorio quiere dar muestra de las deudas contraídas con cierta bibliografía que tiene difícil cabida en esta tesis —es imposible incluirlo todo y mantener una coherencia mínima en el discurso—, pero cuya lectura ha influenciado profundamente nuestra manera de pensar.

Por citar solo un caso, y con toda la brevedad posible, vamos a aludir a cierta crítica feminista que, llegado el momento, tuvo que repensar su propia esencia: la teoría cíborg de Donna Haraway. Algunas otras propuestas similares, que sí encontrarán acomodo en nuestra argumentación (como la filosofía del lenguaje del segundo Wittgenstein), serán incluidas en el cuerpo de texto a su debido tiempo.

Con el asentamiento de los estudios comparados, en eso que Fokkema (1982) llamó el «nuevo paradigma», los estudios culturales y, en general, el postestructuralismo, el componente político de la teoría se volvió más evidente que nunca. En ese contexto, las palabras se desvelaron también como herramientas del poder. Qué incluir y qué no dentro de un colectivo, dentro de una definición, no era una decisión puramente semántica, sino que estaba manchada de connotaciones sociopolíticas.

Así se entiende que la segunda ola del feminismo cuestionara esos límites. «"Hombre" y "mujer"» son conceptos políticos de oposición. […] No hay nada ontológico en el concepto de diferencia. […] Esto supone decir que para nosotras no puede ya haber mujeres, ni hombres, sino en tanto clases y en tanto categorías de pensamiento y de lenguaje», había señalado Wittig (1980: 53-54). Y que la tercera ola naciera con esta premisa asumida: «Consideraba y sigo considerando que toda teoría feminista que limite el significado del género en las presuposiciones de su propia práctica dicta normas de género excluyentes en el seno del feminismo», afir-

maría Butler (1990: 8). Valga la paradoja: la definición de *mujer* es el objeto de estudio del feminismo y, al mismo tiempo, un objeto de límites imprecisos y constantemente cuestionados desde la propia teoría.

Dentro de esta línea de pensamiento, Haraway ha propuesto —desde 1983 con distintas versiones— una teoría cíborg que ofrece una actitud muy parecida a la que queremos asumir en esta tesis. Solo que con unos referentes, temas, términos, intenciones… notablemente diferentes a los nuestros. La propuesta de Haraway se inscribe en la ironía (es decir, acepta las contradicciones que no se resuelven) y la retórica (esto es, explicita sus intenciones políticas), para proponer un feminismo basado en la mezcla, en la confusión entre fronteras (1991: 291-293). El cíborg es máquina y es humana, es humana y es animal, es objeto físico y no es objeto físico.

El objetivo de Haraway es dejar atrás una noción cerrada de *mujer* —en su caso de *nosotras*, «us», una decisión lingüística muy inteligente que enfatiza el carácter pronominal de toda palabra: señalar y sustituir, más que delimitar— que en el fondo falsea su unidad e invisibiliza la polifonía poscolonial. Ataca así al logocentrismo, que asocia al heteropatriarcado. Y defiende por encima de todo el poder del relato, la ambigüedad, la contaminación, el ruido. «Writing is pre-eminently the technology of cyborgs […]. Cyborg politics is the struggle for language and the struggle against perfect communication, against the one code that translates all meaning perfectly, the central dogma of phallogocentrism» (1991: 312). Frente a la posmodernidad relativista, Haraway encuentra una posmodernidad politizada. La falta de esencia no nos empuja a la pérdida del sentido, sino que ofrece la oportunidad de redefinir intencionalmente una realidad cambiante, múltiple y contradictoria, hecha al mismo tiempo de materia objetiva y de mirada intersubjetiva.

Es en esa defensa optimista de la flexibilidad del lenguaje donde nuestras propuestas encajan. No nos importa el ruido, la naturaleza mutante del léxico y de la escritura. Más bien encontramos un potencial político —es decir, con efectos dentro del cuerpo social, en los individuos de nuestra comunidad— escondido precisamente en el dinamismo y la liquidez. Que las palabras abran constantemente sus sentidos a nuevas realidades y matices las libera de cualquier imposición. No hay hegemonía capaz de restringir y petrificar un significado.

1.2. Términos prestados: más allá del estado de la cuestión

Las palabras del campo semántico de las teleseries (el subgrupo de series que hemos considerado paradigmáticas de lo serial en el anterior apartado) han pasado a formar parte del vocabulario habitual en las conversaciones del día a día. Su entrada en el habla cotidiano viene explicada por un contexto social en el que, como se han dedicado a detallar estudios de la talla de *La cultura de las series* (Cascajosa, 2016), la ficción televisiva tiene cada vez una mayor importancia. En el bloque §2 desgranaremos de qué manera las series de televisión están ascendiendo en su estatus desde la llamada baja cultura a una posición socialmente más «digna»: cómo los *prosumidores* occidentales —esos usuarios que funden la faceta creadora y receptora en una sola acción— las han tomado como nuevo emblema de la cultura popular; los medios de comunicación les prestan una atención notable y promueven su éxito; las novedades tecnológicas favorecen su consumo rápido, barato y cómodo; y la capacidad que demuestran para otorgar sensación de pertenencia a ciertos grupos sociales motiva que se empleen a modo de rasgo identitario.

Sin embargo, cuando pensamos en el léxico televisivo desde nuestro ámbito, la teoría, es imposible no dejar de percibir una gran distancia entre la tradición audiovisual y la literaria. Rechazada la vía esencialista, parece que la vía aplicacionista no se libra de presentar grandes dificultades a la hora de atajar la definición de lo serial. Esto se explica por varias razones.

Por un lado, en menos de medio siglo el desarrollo de enfoques teóricos no ha podido ser tan amplio. Es imposible compararla con la trayectoria de la tradición humanística enfocada a la literatura, con su gran etapa clásica iniciada por lo menos con Platón y Aristóteles, el giro romántico, la ruptura formalista-estructuralista y el triunfo del postestructuralismo y los estudios culturales, simplificando mucho. Las novelas, la poesía y el teatro han sido estudiados a lo largo de veinticinco siglos desde

variadísimos paradigmas epistémicos. Su corpus es asimismo notoriamente más heterogéneo. Si bien al menos desde los años ochenta los estudios universitarios en torno a la ficción televisiva han aumentado considerablemente[2] y es indudable que las teleseries están sido analizadas con instrumentos teóricos muy diferentes (semiótica, estudios feministas, narratología…), resulta difícil justificar la existencia de diversidad académica análoga a la de la literatura. Apenas cuentan con un vocabulario propio.

Por otra parte, la conveniencia de cierta distancia histórica para valorar los productos culturales y la falta de prestigio científico que sufren las teleseries —especialmente fuera de Estados Unidos— también es un hándicap que tener en cuenta. Así se explica la tendencia general a reciclar enfoques de otras disciplinas, más que a proponer nuevos modelos de estudio intrínsecamente basados en lo serial, que intentaremos demostrar unas páginas más adelante. A veces se da la paradoja de que se presta más atención a las teleseries como objeto de moda que a la serialidad misma como noción teórica.

La conclusión a la que podemos llegar en este punto es que los términos que queremos estudiar todavía no están regulados como tecnicismos. No contamos con un vocabulario verdaderamente experto para diferenciar matices en las teleseries, a la manera de *endecasílabo de gaita gallega*, *bululú*, *cronotopo idílico* o *anadiplosis* en la literatura. Lo que hacemos por lo general es tomar prestados los conceptos de otras artes y aplicarlos, con mayor o menor fortuna, al mundo teleserial; o bien recurrir al léxico popular, asumiendo que su significado estuviera lo bastante asentado para trabajar con él. Y cuando no sucede así y se prueba un nuevo vocabulario, el resultado muchas veces es impreciso (*de calidad*, *compleja*…), tal y como veremos en §2.7-9, con lo que requeriría de varias generaciones de autores para estabilizarse y enriquecerse o, si fuera necesario, desecharse.

De este modo, lejos de poder reflexionar sobre el sentido de *serie* a partir de varias definiciones previas, eruditas o populares pero en cierta medida ya consagradas, como veíamos en el cuadro del apartado anterior que sucedía con *mujer* (y su deconstrucción *cíborg*), nos encontramos con que, por lo general, se ha aceptado tácticamente que es una palabra transparente, sin demasiadas aristas. Para nuestro proyecto, esto supone una verdadera dificultad: no podemos hablar exactamente de un uso (o varios usos) afianzados de *serialidad* cuyos significados hayan sido anteriormente modelados, trabajados y perfeccionados desde la universidad, con unas connotaciones institucionalizadas que nos orienten y nos dibujen un horizonte de expectativas rico en conceptos

[2] Así lo afirmaba Thompson a finales del siglo pasado (1996: 59), y así lo prueba en el siglo actual la existencia de revistas especializadas como *Television & New Media* de 2000, *Flow* de 2004, *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies* de 2006, y en el ámbito hispánico, por ejemplo, *Seriarte. Revista científica de series televisivas y arte audiovisual* de 2022.



teóricos, a la altura de la teoría literaria. En los últimos años están creciendo el número de publicaciones científicas sobre la teleserialidad y no cabe duda de que vamos por buen camino, pero todavía estamos lejos de la abundancia terminológica de la que disfrutan otras artes.

Con esto queremos dejar constancia de que no hay una corriente concreta en la teoría literaria o cinematográfica que se haya dedicado a profundizar sistemática y autónomamente en el universo de la serialidad *sensu stricto*. Si en el anterior apartado hemos desestimado la vía esencialista porque entendemos que los conceptos son porosos y cambiantes, aquí tenemos que dejar de lado la actividad aplicacionista en la medida en que parece poco adecuada ante el breve panorama histórico sobre el que podemos sostenernos. Por supuesto, entraremos a debatir algunas etiquetas empleadas para definir lo serial en tiempos recientes, pero, según comprobaremos, estas resultarán endebles y, a la postre, dependientes de la tradición de la teoría literaria y cinematográfica tradicional.

Ello no quiere decir que terminemos estos párrafos sin sacar nada en claro. La relación entre *serialidad* y literatura resulta muy ilustrativa en dos aspectos. Primero, demuestra que las palabras no (siempre) aparecen desde la realidad directamente, no toman forma a partir de los objetos mismos a los que designan. El significado se erige de manera lateral, no desde el referente en sí sino desde lo que está cerca, metonímicamente, y ya había sido nombrado previamente. Carece de sentido, por tanto, aislar un término para su análisis específico. Creemos que hay que estudiarlo en su ecosistema lingüístico y sociopolítico, entenderlo también como una pieza dentro de un engranaje más complejo.

A veces la terminología se propaga por contaminación (cuando se amplía el uso de una palabra para una entidad nueva: las ficciones emitidas semanal o diariamente

por televisión son denominadas *series* seguramente por influjo de los seriales radiofónicos, también conocidos como *novelas* en referencia a las novelas por entregas, etcétera). En otras ocasiones brota del contraste, por contraposición (cuando una palabra empieza a ser usada de forma más precisa y «empuja» al resto, obligándolas también a concretarse: dentro de los programas de televisión el término teleseries nos permite diferenciar las ficciones episódicas de las unitarias, los telefilmes). De nuevo, las tesis esencialistas no tienen argumentos para explicar este escenario donde el vocabulario se desplaza y despliega en función del contexto y las necesidades expresivas de los hablantes, en lugar de la supuesta «naturaleza» de las cosas del mundo y de las Ideas.

En segundo lugar, pone sobre la mesa la relación problemática que existe entre la literatura y el resto de las artes desde el punto de vista de la teoría. A lo largo de la presente tesis nos encontraremos luchando constantemente contra la propensión a utilizar léxico literario para definir lo que sucede con la televisión. Y, en ese trasvase, la organización interna con que se han configurado los conceptos en su aplicación al medio emisor de alguna manera condicionando al medio receptor. Al repetir palabras, tendemos a repetir esquemas, juicios de valor, dogmas. Este fenómeno no tiene por qué ser negativo de por sí, pero aumenta el riesgo de difundir los prejuicios y las ideologías de un ámbito a otro. Aquello que se asume como evidente o como ejemplar en literatura, por ejemplo, tiene muchas posibilidades de transformarse en lo evidente y ejemplar en la televisión. Incluso cuando va en contra de la propia forma típicamente televisiva.

De este modo, en las siguientes páginas nos tendremos que enfrentar a dos dificultades o debates abiertos. Habremos de repensar los prejuicios del lexicón literario, con suficiente precaución para que no empapen nuestro vocabulario teleserial; y habremos de atender a otros términos cercanos a la serialidad por contaminación (*repetición*, *originalidad*, *fragmento*, *flow*…) o por contraposición (*unidad*, *coherencia*, *cohesión*…).

1.3. Semántica imperfecta: el teórico demiurgo y el exteórico

Dejar todo en manos del azar —o, mejor dicho, de la intuición y el buen hacer del teórico— es lo que caracteriza a la tercera postura que proponíamos al comienzo de este bloque §1. No podemos hallar unos rasgos intrínsecos de lo serial y, en la práctica, tampoco podemos glosar una definición previamente establecida. El escepticismo de esta tercera vía se plantea, entonces, como una alternativa plausible.

Esta propuesta tiene, principalmente, dos versiones opuestas. La primera consiste en atribuir definiciones *a priori*, proponer una limitación de lo serial ostentosamente subjetiva, aunque no por ello menos válida. Presenta sobre todo la ventaja de su rapidez y evita que caigamos en lo que Barthes denominaba «hablar del método con glotonería» (1971*a*: 323). A diferencia del enfoque esencialista de §1.1, que por lo general necesitaría de toda una tesis para establecer una definición del objeto de estudio (más adelante vendrán otros trabajos con su aplicación filosófica, social, histórica, filológica…), el relativismo que impera en esta postura ofrece un corte por lo sano: se abandona en la primera página la perpetua discusión terminológica y se pasa de inmediato a utilizar y probar los conceptos. Si hiciera falta, en cualquier momento y por cualquier razón, siempre será posible volver al primer punto y corregir parte de la acepción original. Para llevarlo a cabo solo haría falta asignar un significado determinado de buenas a primeras a la *serialidad*, haciendo patente y aceptando la falta de justificación previa con la que se ha escogido. Y, a partir de ahí, intentar avanzar hacia algún lugar para comprobar su validez.

Pero este gesto, en apariencia inocente, puede ser fácil motivo de sospecha. ¿Cómo estar seguros de que todas las ideas novedosas alcanzadas en la tesis tal vez no nacen sino de una simple preparación *ad hoc* de las premisas? ¿Cuál sería el valor de que un investigador halle que ciertas obras seriales tienen las características x, y, z, que han evolucionado de tal manera en el tiempo y que han provocado tales efectos estéticos en el espectador, cuando la selección de obras —seriales— ya venía decidida de

antemano por ese investigador? ¿De qué manera se sabría si, apenas modificando un poco su definición de lo serial dentro de unos límites lógicos, aquellas características, esas evoluciones y estos efectos seguirían siendo los mismos: si sus conclusiones se mantendrían vigentes? En este contexto, ¿se están estudiando las series o, verdaderamente, se están estudiando las palabras acuñadas por el investigador? Resulta demasiado fácil caer de nuevo en un círculo vicioso donde lo presupuesto es lo que justifica lo deducido, al mismo tiempo que lo deducido es lo único que justifica y da sentido a lo presupuesto. Cualquier criterio de valor, como señalaba Booth, no sería más que un reflejo del pre-juicio del crítico: «Al haber partido de la definición de una cierta clase de novela, o de "la novela" como cierta clase de literatura, o de "literatura" como cierta clase de arte, ¿cómo puede usar esta definición como modelo al emitir juicio de cierta novela?» (1961: 29).

Además, los riesgos del teórico «demiúrgico», que impone sus definiciones, también encuentran problemas en un idealismo totalmente desviado de la realidad mundana. Puede ser que hallemos una descripción óptima para un pensamiento filosófico o para el análisis de ciertos fenómenos concretos, y este será de gran ayuda para comprender con mayor profundidad dicho pensamiento filosófico y dicho fenómenos. Pero eso no salva el alejamiento entre la definición propuesta y el lexicón popular, cotidiano, aislado de otras corrientes teóricas. El gesto adámico del subjetivista limpia asépticamente esa distancia, como si no tuviera importancia. En ese sentido, estamos de acuerdo con Wittgenstein en que a veces los filósofos «inventan un uso *ideal* para muchas palabras, pero entonces ya no vale» (1949: 182, §830). Si un término solo es apto en un contexto muy preciso, aparte de la evidente utilidad para describir ese contexto, ¿qué más interés nos ofrece? En el fondo, esos filósofos no hacen sino hablar para sí. Estipulan un vocabulario únicamente eficaz en su propio texto, incapaz de enraizar en otros estudios y, sobre todo, fuera de las aulas universitarias, el limitado espacio para el que fueron pensadas.

La segunda versión de la vía relativista podemos asimilarla, hasta cierto punto, a la paleonimia de Derrida (1972: 7-8). La construcción viene precedida de una deconstrucción de la palabra, de una búsqueda de las fisuras, contradicciones y jerarquías de poder que esta encierra según las concepciones tradicionales. Solo que, en este caso, el derribo de la nueva definición del término estudiado constituye el centro de la investigación, pues, por lo general, no es posible distinguir del todo el término de sus aparentes opuestos.

Así, también podríamos proponer una tesis que explicara cómo las series en realidad no existen como realidades diferenciadas. Porque, dependiendo de cómo se mire, casi todo puede ser una serie, entendida popularmente como un conjunto de elemen-

tos interrelacionados. No hay entes completamente aislados en el mundo, todo mantiene relaciones con otras cosas, algo muy patente en el caso de los textos (y recurriríamos a las propuestas postestructuralistas de *texto* y de *intertextualidad*, bajo la idea de que toda escritura es reescritura y que toda obra mira a obras anteriores y se expresa mediante su lenguaje). Desde esta óptica, la noción *serie* se apoyaría falsamente en la idea de que podemos acercarnos a un objeto estético —como emisor o como receptor— sin relacionarlo, sin «ponerlo en serie» con el resto de objetos estéticos a los que nos hemos acercado antes. Con lo que al lado de esta palabra, también se derrumbarían otros conceptos clave en la tradición occidental de la teoría, como el de *unidad*. La dicotomía que separa obras abiertas de obras cerradas sería igualmente puesta en entredicho. Y se concluiría que el término *serie* es apenas el reflejo de un fenómeno omnipresente, una sensación que en verdad está esparcida por otras muchas experiencias de nuestro día a día: una palabra que en el fondo no designa nada. Y posiblemente de todo esto podría colegirse un comentario muy interesante de aquellas personas que utilizan este vocablo con cierta ingenuidad pre-posmoderna, de donde analizar sus prejuicios y axiomas más escondidos. (Aunque quizá entonces deberíamos empezar a discutir los problemas intrínsecos al concepto *texto* o el concepto *relación*, y así continuar nuestra labor derridiana *ad infinitum*. Si queremos renegar de la precisión y la limpieza ideológica de las palabras, corremos el riesgo de tener que callarnos.)

Hemos dado así la vuelta a todo el espectro: estamos en la misma dinámica que regía la propuesta objetivista, pero desde el polo opuesto. En contraste con la epistemología esencialista, aquí hay una revisión constante, una exploración inestable de la inestabilidad, una diseminación sin fin. Los textos paleonímicos acostumbran a cristalizarse en una sucesión de giros en proceso de (auto)deconstrucción, casi siempre lúdicos o cómicos y casi siempre ficcionales (De Man, 1983: 191). Son tropos que niegan toda frontera y disuelven todo discurso, ya que no tienen por qué ir más allá de esta faceta destructora.

Los mejores textos deconstructivistas son, por tanto, aquellos que fracasan, que se retuercen en torno a su ombligo y parodian la necesidad —que ellos querrían derrumbar— de cierto logocentrismo, de cierta metafísica (Hillis Miller, 1977: 165-166). Desvelan que el lenguaje es absurdo y significativamente insignificante. Hacen de la mala lectura un propósito autodestructivo que, de manera irónica, se demuestra incapaz de desbordar los límites del propio texto, si no es como una experiencia que podríamos describir como narrativa, lateral y performativa. Pero la mayoría no logran dar el giro de trescientos sesenta grados al completo (alcanzar la poesía es una tarea difícil) y se limitan a seguir, no sabemos si ingenua o picarescamente, lo que Mark Fisher vino a llamar con mucho sarcasmo «a pious cult of indeterminacy» (2013: 16). O, por utilizar otra expresión feliz que también incide en el carácter totalitario y dogmático de las

ideas más extremas del postestructuralismo, «an absolutist without absolutes» (Abrams, 1979: 273).

Los sintagmas de Fisher y Abrams no son nada inocentes. El principal riesgo que corre el deconstructivismo es volverse una excusa, y así un credo. En la línea de los grandes metarrelatos modernos que parece querer agrietar, cuando un teórico recurre con asiduidad a lo más subjetivo, lo más cultural, lo más contextual y lo más azaroso para justificar sus lecturas estrafalarias, quizá de lo que está hablando es de su interés por la deconstrucción. Los vacíos del texto se vuelven sagrados, las vacilaciones de la lectura devienen fetiches y la no-teoría de Derrida termina por convertirse en eso que Steiner describía como *teología posreligiosa o sustitutiva* (1974: 109). No creemos en nada, pero por pura nostalgia del Absoluto, creemos con toda nuestra fe en que no creemos en nada. En el fondo, nos parece una suerte de dejarse arrastrar por el absorbente agujero negro de lo relativista, que atrapa toda objetividad a su alrededor y oscurece cualquier posibilidad de seguir construyendo.

El estilo derridiano en su versión más extrema, por consiguiente, tampoco nos parece muy útil en términos generales para una tesis como la presente. Pese a luchar contra las grandes mitologías que sostienen veladamente nuestra cultura, juega demasiado a la contra del objeto de estudio. Resulta difícil de rentabilizar fuera del propio texto teórico. Y por tanto no nos ayuda a captar las motivaciones, los impulsos ocultos y los ritmos internos de la serialidad y de las teleseries (que, con mayor o menor borrosidad, creemos que existen, en el sentido de que son un tipo de realidad con un conjunto de características paradigmáticas que el grueso de la población occidental es capaz de reconocer). Termina centrándose en matices conceptuales que muchas veces no tienen por qué tener un gran efecto en la argumentación general.

Volvemos a incidir, sin embargo, en que estos marcos teóricos no desembocan obligatoriamente en un trabajo poco digno: existen numerosos estudios que parten de la asunción intuitiva de algunas definiciones o de la paleonimia y logran alcanzar conclusiones interesantes, sobre todo cuando esas conclusiones pretenden hacer dudar, cuestionar, criticar o destruir una definición propuesta de manera más o menos arbitraria en un momento anterior. La nomenclatura puede esconder lugares comunes, demasiado simples, que fácilmente pasan desapercibidos. Pero, en nuestro caso, debido a la falta de una tradición comparable a la de los estudios literarios, parece más idóneo erigir en vez de derruir la terminología televisiva, o al menos completar el gesto deconstructivista con algún aporte positivo y práctico.

La teoría, señalaba Althusser (1967: 44-45), es casi siempre destructiva y constructiva a un mismo tiempo. No solo en el sentido de Bacon (1620: 158-159), donde la búsqueda de la objetividad viene precedida por la limpieza de falacias y supersticiones (las más «inoportunas», 1620: 98, por cierto, son aquellas causadas por el mal uso de

las palabras, afirmaba el filósofo). Sino también porque en la misma redacción, en el hecho de *dar forma* a las ideas –retomamos a Althusser– resulta inevitable cambiar el contenido y los conceptos que tomamos de la tradición.

Esto es así porque no es posible construir un discurso humanístico que lo abarque absolutamente todo, que pueda explicar todas las facetas de un objeto concreto. Hay un abismo entre la palabra y el mundo, hemos señalado, donde la palabra es solo una herramienta de aproximación: dúctil, imprecisa, cargada de sentidos. Y por ello no podemos más que hablar en diagonal, por cercanía, contaminándonos de connotaciones, sin referir con total exactitud (con la posible excepción de los nombres propios o ciertos tecnicismos, tema muy debatido). Aceptamos, pues, su contenido «falaz». Pero la clave aquí está en que, pese a todo, nos comunicamos, y los textos de los teóricos y filósofos que leemos nos han ayudado enormemente a entender mejor los fenómenos culturales en toda su complejidad. No negamos que escondieran un componente falso: al contrario, lo admitimos como parte connatural e inevitable del lenguaje. Y postulamos que es gracias a esa parcialidad como esos textos logran resultar efectivos, significativos.

Así, no creemos que resulte demasiado útil ensañarnos con lo no-dicho, con el hueco que separa el discurso de la realidad, si no es en casos de contaminaciones ideológicas fragantes, cuando tenemos la posibilidad de seguir jugando con la útil imprecisión de las palabras. Excusarse en la subjetividad hiperbólica solo porque no es posible la objetividad absoluta es un argumento que no nos convence. Y cebarse con los dobleces menores de nuestro vocabulario —que podrían ser los dobleces de cualquier vocabulario— quizá sea darle demasiadas vueltas a una imperfección, la lingüística, de sobra conocida. Que haya un salto insalvable entre el mundo factual y empírico y el lenguaje, en ese sentido, es un problema relativamente secundario. No nos preocupan especialmente sus imperfecciones: cualquier otro término abstracto, teórico o filosófico puede ser deconstruido (mediante palabras, decíamos, que también podrán ser deconstruidas, a su vez, en un proceso interminable). Es el peaje que pagamos para tener palabras con las que aprehender el mundo —es decir, sí, deformarlo, pero también volverlo elocuente—. La imprecisión semántica no ha de entenderse como una *causa* de la imposibilidad de expresar lingüísticamente lo serial, sino como una *consecuencia* de poder hablar de ello.

Podemos concluir que la *serialidad* existe. Lo más seguro es que no deba ser considerada como existente en la realidad física: no es objetiva, no hay una esencia de la serialidad (un conjunto de rasgos que hay o no hay en cada objeto o fenómeno, y que por tanto discrimina lo serial de lo no-serial). Pero sabemos que la palabra *serie* es un término muy común en nuestra sociedad y tiene la capacidad de evocar imágenes va-

riadas en nuestra mente. Así, aunque no exista fuera de nosotros, el término y el concepto tienen una existencia —digamos— léxica, mental, simbólica o simplemente práctica para la comunicación humana. También, asumimos, con potencial utilidad teórica para la comprensión más profunda de las obras artísticas y del quehacer interpretativo y crítico. Este tipo de existencia nos parece más que suficiente para legitimar nuestro estudio y evitar el nihilismo.

Bajo tales ideas, nosotros defendemos que es posible trabajar con el lenguaje para hacer filosofía y teoría. Desconfiamos de las palabras, pero no por ello las desechamos. Preferimos utilizarlas con plena conciencia de sus taras, y doblegarlas a nuestras necesidades. Solo de este modo superamos los dogmas esencialistas sin tropezar con la autoimposición de silencio.

1.4. Por una cuarta vía: el mundo y el lenguaje fuera de las regularidades

Si recuperamos las ideas vistas hasta el momento, podemos resumir brevemente nuestra postura acerca del uso filosófico de la definición. Aunque es cierto que a estas alturas todavía no sabemos *qué es* la serialidad, desde luego creemos que nos estamos acercando a una cuestión igual de importante (pues es una cuestión que precede a la anterior y la carga de un sentido mucho más preciso): saber *cómo es y cómo no es*. Pensamos que los conceptos teóricos necesitan poner de manifiesto que sus cimientos son dinámicos, reformulables y proteicos. Herramientas atrapadas entre el mundo y el sujeto, han de aprovecharse de sus imprecisiones, esto es, de su flexibilidad intrínseca.

Los acercamientos de corte prescriptivista (§1.1), en humanidades al menos, están abocados a la imposición ilegítima. Las aproximaciones que no se interesan por repensar el lenguaje (§1.2), medio principal por el que se transmiten y provocan efectos, corren el riesgo de aceptar premisas erróneas e ingenuas. Y las actitudes escépticas, subjetivas o demasiado condenatorias (§1.3), focalizadas en lo negativo, presentan el peligro de regodearse en lo inefable para luego no sacar nada en claro. Nuestra definición, en consecuencia, debería ser inestable, elástica, de gran rentabilidad, imperfecta y no cerrada a contradicciones.

De los tres apartados precedentes hemos obtenido, no obstante, algunas buenas ideas. Para saber si funciona (y cómo y en qué contextos funciona), deberemos testar esa definición, imprimirla, hacerla valer y buscar sus implicaciones en la actividad práctica. La relación móvil entre nuestro lexicón y el mundo será el eje central de esta tesis (§1.1); de ahí que a lo largo de sus páginas se comenten pormenorizadamente numerosas teleseries y se citen ejemplos muy variados, tanto de usos lingüísticos como de obras audiovisuales, más o menos nucleares e intachables, más o menos periféricas o dudosas.

Además, será una definición que tenga en cuenta el empleo que el resto de individuos, y no solo nosotros, hacen del término. Escuchar *críticamente* a los usuarios y a

la tradición (§1.2) es un modo de trabajo muy útil y enriquecedor. *Serialidad* se utiliza a veces de unas maneras y a veces de otras, se utiliza para definir distintos objetos que poco o nada tienen que ver entre sí, y se utiliza con mayor o menor rotundidad, con mayor o menor tino (y el hablante es consciente de ello). Rastrear todos esos casos, así como el léxico que la rodea y complementa y contrasta, aunque no equivalga a dibujar una definición, nos arrojará muchas pistas sobre cómo entender este concepto.

Esto no implica, por supuesto, que vayamos a aceptar cualquier idea o cualquier matiz solo porque esté difundido por entre nuestra sociedad (§1.3): nuestra definición tratará de doblegarse ante ciertas ideologías y esquemas latentes. La recuperación de los usos sociales estará acompañada de un comentario donde, a partir de nuestra experiencia con los objetos seriales, comprobaremos si verdaderamente afinan en su descripción o si están empañados por criterios culturales impuestos —y que en vez de trazar el contorno de la realidad, la deforman en contra de su propio movimiento—. Ni queremos caer en las falacias del esencialismo metodológico, ni abandonarnos al subjetivismo más falto de optimismo. Ni encorsetarnos con una definición matemática, ni abandonarnos a un desencantado todo-vale. La clave, entonces, está en hallar el punto medio regido por esa vibración por simpatía que nace entre texto y mundo con la creación de un sentido preciso, significativo.

Pensamos, así, que el subjetivismo lingüístico puede ser limitado y canalizado. Hemos de equilibrar la balanza y aprender a gestionar el relativismo como uno de los puntos fuertes de las humanidades.[3] Ya Dilthey, en su revalorización idealista de lo que él denominaba «ciencias del espíritu», consideraba la dimensión *estimativa* como uno de sus aspectos superiores, pues permite ir más allá de la «estrechez de un conocimiento de regularidades» (1883: 70) propio de las «ciencias de la naturaleza». La capacidad del lenguaje para escaparse de sí mismo, esto es, para superar las regularidades, no ha de entenderse como una traba, sino como una oportunidad. Su amplitud la convierte en un mecanismo muy adecuado para describir una realidad igual de permeante y escurridiza.

[3] Antes de que se difundieran —e incluso idearan— algunas de las corrientes de la filosofía del lenguaje y de las ciencias cognitivas que pronto explicaremos, los primeros teóricos de la literatura ya planteaban la necesidad de regular la subjetividad del léxico especializado sin pecar de ingenuos: «nadie designará una ventana mediante la palabra *puerta*, pero no significa que la palabra *puerta* tenga un solo sentido», avisaba Jakobson (1921: 78-79) hace más de cien años. Y, más interesados en la cerrazón que en la apertura del sentido, algo parecido —pero a la inversa— defendieron Lakoff y Johnson tiempo después: «Aunque no haya objetividad absoluta, puede darse un tipo de objetividad relativa al sistema conceptual de una cultura» (1980: 236).

Habrá, pues, que explicar las palabras en su movimiento, acompañarlas en su deshojarse. Como señalaba Tynianov, las definiciones «son una consecuencia constantemente modificada por el hecho literario en evolución» (1924: 205). Es cierto que no constituyen el fundamento de la teoría, que siempre ha de intentar buscarse —defendía el formalista y defendemos nosotros— en el encuentro entre obra y receptor, en *el hecho literario vivo*. Pero opinamos que, en todo caso, merecen ser tenidas en cuenta. La imperfección semántica es idónea para reflexionar sobre los fenómenos artísticos, también ellos imprecisos a su manera. Nos invita a entenderlos en su propio devenir, en sus diversas interacciones en contextos distintos y con usuarios diferentes. Ya que los objetos de la cultura no guardan esencias únicas y distintivas, no son estáticos sino mutantes, no se organizan como ítems discretos sobre el vacío sino como rugosidades abruptas en un *continuum* espaciotemporal de la historia y de la vida del intérprete, aprovechemos que el lenguaje sufre de las mismas «imperfecciones».

Lo que significa, en definitiva, que no partiremos ni de una definición normativista, ni de una definición convencional, ni de una definición arbitrariamente impuesta o absurdamente vaciada. Desconfiamos de todas esas propuestas tajantes, que no coinciden con el uso del lenguaje en el día a día. No existe una tradición consagrada que prescriba lo que hemos de entender por *serie*, pero tampoco construiremos un hombre de paja contra el que salir fácilmente victoriosos en esta batalla teórica. Hemos de movernos por todos los polos posibles —asumiendo lo objetivo y lo subjetivo, lo constante y lo cambiante, lo consagrado y lo irreverente—, al igual que se mueven las teleseries y las palabras con las que hablamos de ellas. Para este trabajo hemos planteado una cuarta vía mediante la que definir el concepto *serialidad* sin negar lo borroso, lo gradativo, lo intersubjetivo y lo contradictorio.

Primer capítulo recopilatorio

Abreviemos las ideas más importantes que tenemos hasta ahora en torno al concepto *serialidad* y las posibles vías de definición y estudio.

(a) No queremos restringir esta tesis a un problema lingüístico; queremos avanzar con rapidez por la cuestión de la nomenclatura para aplicarla y relacionarla con el mundo empírico. (§1.3)

(b) Tampoco podemos asumir cualquier acepción, tosca o poco maleable: no sería riguroso acatar un enfoque objetivista o esencialista que limite la *serialidad* a una lista de semas inherentes a… nuestra propia definición. (§1.1)

(c) Ni nos sirve una definición escogida a dedo, sin más fundamento que el relativismo y nuestra imaginación: la subjetividad puede y debe ser cercada (más aún cuando tenemos en cuenta los efectos sociales y políticos de la teoría literaria). (§1.3)

(d) No hay, además, suficiente tradición investigadora en nuestro campo como para que nos sirva de entramado complejo y denso de referencias (complementarias y suplementarias entre sí) sobre lo serial. (§1.2)

(e) Tal y como defendimos en la introducción de este apartado §1, no tenemos más opción que *desconfiar de la palabra*. Estamos obligados a utilizar el lenguaje, no cabe duda, pero no podemos caer en la tentación de que sea el lenguaje el que nos guíe y determine la investigación: tenemos que trabajar *en* él, a la vez que *con él*. Aprovecharnos de sus imperfecciones y de su tendencia a la mutación. (§1.4)

(f) Asimismo, hemos decidido trabajar un término que sustantiva un cúmulo no necesario de características, esto es, que da forma a un conjunto de rasgos que no tienen por qué presentarse en su totalidad en un ejemplar

concreto pero que responden a una suerte de prototipo de lo que es una serie. (§1.1)

(g) En otro orden de cosas, aunque intentamos enumerar los posibles rasgos temático-formales que aúnan a los objetos que intuitivamente hemos considerado seriales —novelas, sellos, cortometrajes—, pronto nos dimos cuenta de que estos principios eran demasiado heterogéneos y generales. (§1.1)

(h) Únicamente hemos sacado en claro, en ese sentido, que el papel del sujeto que contempla parece relevante, aunque todavía no tenemos detalles de cómo se concreta la relación receptor-serie. (§1.1)

(i) Pero, no obstante, parece que hay una deuda latente entre la manera de entender lo serial la televisión (serial) y la manera en que se ha entendido la literatura (serializada). Se da una suerte de contaminación entre ambas artes, que nos invita a atender no solo al concepto *serialidad* sino también a aquellos adyacentes, ya sea por cercanía o por oposición. (§1.2)

Los últimos tres puntos (g-i), englobados en lo que denominaremos el Problema de la Fragmentariedad, los pensaremos más adelante, desde el apartado §1.8 hasta las últimas páginas de esta tesis.

Los seis primeros (a-f), a los que nos referiremos como el Problema de la Definición, han sido respondidos por la filosofía del lenguaje y, posteriormente, por los estudios cognitivos. Veamos ahora cómo.

1.5. La definición hilvanada: una introducción a Wittgenstein

Desde los años sesenta y la irrupción del postestructuralismo, la indeterminación propia de las lenguas naturales se ha convertido en un problema central de los estudios literarios. Y tal vez hoy, cincuenta años después, vivimos todavía en una época de resaca *post-*, estancados en los mismos problemas y las mismas obsesiones. Ese fenómeno que Ryan (1997), en sus teorías de la ficción, ha etiquetado como *doctrina de la panficcionalidad* no deja de recordar y subrayar la existencia de grietas intrínsecas a la capacidad humana de definir, catalogar, escribir o comunicar. En líneas generales, aboga por el desmantelamiento de todo aquello parecido a un sistema, una oposición o un concepto. Hemos defendido ya que, a nuestro parecer, peca quizá de un exceso de recelo y sospecha, resulta fácilmente contagioso, y corre el riesgo de abocarnos al más absoluto silencio.

Pero no solo los estudios literarios se han visto afectados por este cambio de paradigma. Los escritos del segundo Wittgenstein fueron la mecha del llamado *giro lingüístico* (Rorty, 1967), un desplazamiento de la *episteme* humanística, que de pronto se encontró con un lenguaje impuro, no siempre apto para el filosofar. Puesto en duda el medio, todos los resultados obtenidos hasta el momento quedaban hasta cierto punto en suspenso.

Esta crisis se ha propagado como un virus, con pequeñas y grandes mutaciones, desde la lógica hacia otras ramas del saber, obligando a replanteamientos radicales sobre la tradición y el porvenir de su metodología. Ha habido respuestas diversas a este debate, y es de suponer que algunas de ellas puedan ser trasladadas a la teoría literaria (así como el estructuralismo se sostuvo como una red de pensadores de distintos ámbitos, con el conocido grupo de Lévi-Strauss, Barthes y Lacan como cabezas más visibles, de un modo parecido a como luego actuaría el postestructuralismo con Derrida, Deleuze, Foucault o posteriormente Butler). De todos esos campos de estudio, nos

interesa recuperar específicamente algunas hipótesis de la filosofía del lenguaje, la lógica y la psicología que se cruzan bajo la etiqueta interdisciplinar de las «ciencias cognitivas». Pensamos que sus teorías, que pronto expondremos con más detenimiento, no solo rinden en lo puramente lingüístico o psicológico al tratar de dar con soluciones —o al menos parches— a eso que nosotros hemos denominado el Problema de la Definición, sino que también resultan fructíferas en el campo de la teoría y en el de la estética. Explican cómo funciona la lengua en la comunicación cotidiana, y nos dan pistas sobre las peculiaridades del discurso académico y poético.

Cabe advertir de antemano que las ciencias cognitivas son reciente compañera (aunque no especialmente popular) de los estudios literarios. La mezcla de lo científico y lo humanístico ha generado críticas simplificadoras por parte de quienes creen que el cognitivismo pretende reducir los hechos sociales y artísticos a fórmulas y cifras (contra esto argumenta Valenzuela, 2020: 16). Nada más lejos de la realidad que nos gustaría transmitir aquí. Queremos llevar a cabo una investigación interdisciplinar, y esto implica que también hemos de escuchar a los profesionales que la tradición ha colocado lejos de nosotros —o incluso contrapuestos—, por si algunas de sus ideas se desvelan útiles. Somos conscientes de que los escáneres cerebrales y los experimentos de corte sociológico son incapaces de explicar el hecho literario en su totalidad; siempre hace falta una interpretación, una explicación relatada, construida y armada para discriminar lo central de lo periférico, lo racional de lo sensible, lo local de lo universal. Pero no por ello despreciamos los datos y los análisis matemáticos, lógicos o experimentales que puedan ayudarnos a sostener el edificio teórico que es esta tesis.

A lo largo de este apartado, así, desarrollaremos los conceptos y argumentos fuertes de una de las hipótesis que mejor acogida han tenido entre psicólogos cognitivos y semantistas: *la teoría de prototipos*. Serán explicados, extraídos muchas veces de un contexto científico que no parece pertinente aquí, cuidadosamente reubicados (sin deformaciones ni tergiversaciones, dentro de las posibilidades) en el marco de los estudios literarios y, por último, enfrentados al universo cultural contemporáneo. La prueba de que estamos haciéndolo correctamente deberán ser su operatividad, su frescura y su capacidad sugestiva.

Hemos de incluir, no obstante, dos avisos previos. El primero es que existe una línea similar a la teoría de prototipos en los estudios literarios de mediados del siglo XX, si bien su cuerpo conceptual es notablemente distinto. Así pues, no estamos recuperando el término *type* de E. D. Hirsch (1967: 46-50, 64-65 y especialmente 265-274). Existen semejanzas evidentes entre este *type* y el *stereotype* de Putnam (una suerte de prototeoría del prototipo) o el *prototype* de Rosch, Lakoff y Kleiber, de los que pronto hablaremos. Sin embargo, la interpretación que hace Hirsch de Wittgenstein

nos parece un tanto desafortunada; está menos preocupado que los filósofos del lenguaje, como es comprensible, en ahondar en cuestiones terminológicas; y su trayectoria en la teoría literaria posterior, aunque en ocasiones es de gran interés (como por ejemplo en la aplicación de *type* que lleva a cabo Fowler, 1982: 37-38), no termina de solucionar los problemas principales de un estudio como el nuestro.

El segundo aviso es que la teoría de prototipos, a decir verdad, no es una única teoría. Los investigadores suelen dividirla al menos en dos versiones: la versión estándar (puesta en cuestión, pero todavía vigente desde algunas perspectivas) y la versión ampliada (también criticada, sobre todo por Fodor y por ciertas vertientes de la teoría de la mente, pero con una mayor aceptación a nivel general). Dado que no es el objeto de estudio central del presente trabajo, vamos a permitirnos la indistinción: sintetizaremos ambas variantes y daremos voz a aquellas ideas que, a nuestro parecer, resultan más efectivas para el estudio de la serialidad, sin importar tanto su procedencia como la obtención de una coherencia global en nuestros argumentos.

La tesis principal de esta teoría es que conceptualizamos y pensamos mediante prototipos. La manera concreta que tenemos de entender el mundo, la manera de recordarlo y la manera de enfrentarnos a nuevas situaciones están atravesadas —parcialmente condicionadas— por las relaciones prototípicas que hemos formado en nuestra mente. Cada categoría conceptual está definida por una amplia red de atributos interconectados, cuya compleja estructura no depende de *rasgos suficientes y necesarios* ni de *límites precisos*, sino que forma entes abstractos caracterizados por su prototipicidad. Nos deslizamos así de la idea (entendida como un ente objetivo, con una esencia) hacia el ideal (entendido como un ente flexible y sin un núcleo fijo).

Este planteamiento lo encontramos *mutatis mutandis* en el Wittgenstein de los juegos del lenguaje y los parecidos de familia, andamiaje básico de la teoría de prototipos. Detengámonos brevemente en exponer algunas de sus ideas fundamentales.

La teoría clásica esencialista había sido desarticulada por Wittgenstein —para quien, desde su primera etapa, toda filosofía era de alguna manera «crítica lingüística» (1921: 35)— en el conjunto de fragmentos que conforman sus *Investigaciones filosóficas*. Allí explica cómo los elementos que conforman una categoría lingüística no tienen por qué responder a una unidad central, sino que pueden estar encadenados (1953: 227, §65). Wittgenstein se pregunta por el significado de *juego*. Hagamos nosotros la prueba: ¿qué tienen que ver el partido de baloncesto Argentina-Estados Unidos celebrado en el mundial de 1986, una partida de ajedrez *amateur* entre dos adolescentes que pasan las tardes en el centro cívico de su barrio, y un niño de parvulario lanzando su pelota contra la pared y recogiéndola una y otra vez?

De primeras, parece fácil hallar características compartidas entre estos tres juegos, así como entre otros juegos que se nos ocurran. Pero siempre serán características no

universalizables a todos los ejemplares: sería erróneo aceptar que todo lo que denominamos *juego* vaya a incluirlas. Es decir, aunque podemos señalar rasgos frecuentes en los juegos (diversión, competición, reglas establecidas, actividad grupal…), no hay un rasgo que aparezca absolutamente en todas las cosas a las que llamamos *juego*. El baloncesto y el ajedrez tienen ganadores y perdedores, no así el lanzamiento de pelota: el niño puede responderte que ni gana ni pierde, que solo está lanzando la pelota. El baloncesto y la pelota están asociados a una habilidad física, no así el ajedrez *amateur*, que puede ser jugado por usuarios de casi cualquier condición corporal. El ajedrez y la pelota resultan agradables para los participantes, no así el baloncesto, que en un contexto como el de un mundial no nos sorprendería que estuviese atado al sufrimiento, el máximo esfuerzo y hasta al dolor: ¿por qué no te va a responder uno de los jugadores estadounidenses, tras perder la final, que para él «ha sido un juego injusto y desagradable»? Consideramos que la utilización de *juego*, en ese contexto, es perfectamente normal y comprensible. Y, en consecuencia, concluimos, junto a Wittgenstein, que *estos juegos, aun siendo juegos los tres, no tienen por qué tener nada en común*: no es obligatorio que exista un núcleo semántico que aparezca en estas tres actividades, un rasgo o un conjunto de rasgos que encontremos repetidos y a partir de los cuales podamos definir lo que es o no es un juego.

La realidad lingüística cotidiana demuestra así que empleamos las palabras por semejanza de sus referentes, y no por una esencia trascendental que los subsuma. Estas no remiten a una entidad abstracta perfectamente delimitada. Todo lo contrario, acumulan experiencias, quedan asociadas a referentes anteriores, se desplazan por entre las variantes de uso. «Cada nueva aplicación de la expresión se funda, en fin, en algún tipo de parentesco que somos capaces de apreciar entre el nuevo elemento nombrado y algun(os) otro(s) de los que lo han sido con anterioridad» (Núñez Ramos y Lorenzo González, 2004: 35). El significado, entendido como lista de semas necesarios y suficientes, no existe.

Si llevamos al extremo la teoría de Wittgenstein, nos toparemos con que en una misma categoría puede haber dos ejemplares sin ninguna propiedad o atributo en común. Cada uno estará relacionado con otros ejemplares de la categoría que sí mantienen similitudes entre ellos, y eso es más que suficiente:

> Y el resultado de este examen reza así: vemos una complicada red de parecidos que superpone y entrecruza. Parecidos a gran escala y de detalle.
>
> No puedo caracterizar mejor esos parecidos que con la expresión «parecidos de familia»; pues es así como se superponen y entrecruzan los diversos parecidos que se dan entre los miembros de una familia: estatura, facciones, color de los ojos, andares, temperamento, etcétera, etcétera. […]

> Y la robustez de la madeja no reside en que una fibra cualquiera recorra toda su longitud, sino en que se superpongan muchas fibras. (Wittgenstein, 1953: 227-229, §66-67)

De este modo, la propuesta de Wittgenstein desmantela la concepción tradicional del significado —eminentemente realista o estructuralista: lo nombrado existe y presenta límites mesurables y sistemáticos— para dar paso a una concepción pragmatista, sostenida sobre criterios muy flexibles, como el contexto o el uso individual. Esta concepción se extiende más allá de casos como el de *juego* hasta contaminar prácticamente cualquier otro término. Aunque otros autores ya habían hablado de ciertos vocablos como *frameworks* lingüísticos, es decir, como marcos construidos por el lenguaje para hablar de la realidad (un caso ejemplar es el de Carnap, 1956, en su análisis de las abstracciones filosóficas y científicas), resulta que, según la propuesta de Wittgenstein, prácticamente toda semántica está construida desde el lenguaje y no desde la realidad. No hay una diferencia cualitativa entre *juego* y *helicóptero*, entre *cosa* y *caimán*, entre *número irracional* y *fémur*, o entre *soneto* y *matasuegras*. El significado de cualquier sustantivo, por muy llano, simple o común que nos parezca, no deja de ser un conjunto de usos acumulados: sin lindes precisos ni una verdad ontológica que lo mantenga completamente aislado del sistema verbal y cultural en que funciona.

Esta es la base filosófica que explica el paso de la idea al ideal en la teoría de prototipos. Con todo, es cierto que, mientras que el Wittgenstein de las *Investigaciones filosóficas* rechazaba los acercamientos metafísicos, la teoría de prototipos está pensando las relaciones en términos mentales. Nos hemos permitido saltar de los usos concretos, físicos, a las relaciones psicológicas —igual de individuales, pero difíciles de captar por medios empíricos— porque creemos que las deducciones del filósofo también se pueden aplicar en nuestro ámbito. Al igual que no hay un ente físico que resuma lo que es un juego, tampoco puede existir un prototipo conceptual basado en un ejemplar del mundo factual que sintetice lo que es un juego. Al igual que es posible establecer relaciones particulares, encadenadas, entre todos los casos particulares del uso de la palabra *juego*, en el plano mental también es factible pensar una suerte de prototipo irreal e incluso intrínsecamente contradictorio que dé solvencia a esas relaciones que unas veces se cumplen y otras no. Solo desde esa flexibilidad seremos capaces de explicar la categorización conceptual y la semántica lingüística.

Las consecuencias de todas estas hipótesis son de gran importancia para todas las ramas de la filosofía; también, por supuesto, en el campo de la teoría. Obligan a repensar la tradición, a separarse ligeramente de ella para poder valorar su léxico *en uso*, sus particulares juegos del lenguaje. El propio Wittgenstein subraya esa necesidad:

> Y en esta posición se encuentra, por ejemplo, quien, en estética o ética, busca definiciones que correspondan a nuestros conceptos.

> Pregúntate siempre en esta dificultad: ¿cómo hemos *aprendido* el significado de esta palabra («bueno», por ejemplo)? ¿A partir de qué ejemplos; en qué juegos de lenguaje? Verás fácilmente que la palabra ha de tener una familia de significados. (Wittgenstein, 1953: 237, §77)

Lo que se pone sobre la mesa, así, es el cruce de elementos que debemos tener en cuenta a la hora de estudiar el lenguaje, que es el paso previo para estudiar cualquier otra cosa (pues lo necesitamos: es el medio por el que describimos y comprendemos el mundo). Para pensar en la intensión de una palabra, habrá que pensar en las inevitables variaciones subjetivas, la realidad heteróclita de nuestro mundo susceptible de ser parte de la extensión, la construcción social y compartida del significado, las diversificaciones en cada uso y en cada contexto, el constante crecimiento personal de cada individuo ante nuevas experiencias… La inestabilidad del mundo, del lenguaje y de sus relaciones con el sujeto no suponen una condena a la indeterminación total, pero sí nos sirven como toque de atención sobre la necesidad de ser críticos con nuestro lenguaje teórico.[4]

Este giro lingüístico nosotros lo hemos tomado hace unas páginas cuando aceptamos que las fronteras de las definiciones son borrosas y gradativas. La teoría de los parecidos de familia lo explica a la perfección y con mayor detalle: conceptualizamos en torno a recurrencias y no en torno a listas de semas que «tienen que estar». Es más importante la repetición de las características prototípicas que la presencia o ausencia de unos rasgos concretos. No hay unas fronteras nítidas. Solo existen espesores, convenciones y experiencias sociales que *funcionan más o menos como tal*, con una elasticidad idónea para la comunicación humana ya no entendida como un simple código, si no como un modelo complejo basado en la ostensión, la (de)codificación y la producción de inferencias (Sperber y Wilson, 1986).

---

[4] La hipótesis de que un concepto no es algo fijo y claro, una herramienta que pueda ser empleada limpia de subjetividades, no tardaría en llegar al resto de disciplinas humanísticas. Su influjo se ve especialmente bien en la Estética, dentro de la tradición de la filosofía analítica. Ziff (1953) considerará imposible definir el arte a partir de unos criterios necesarios y suficientes; Weitz (1955) introducirá específicamente la teoría de los parecidos de familia a los estudios artísticos, refrescando el aire viciado de la metodología esencialista y desencadenando una serie de comentarios, enmiendas y revisiones de gran interés, tanto en su revuelta objetivista (un caso ejemplar lo encontramos en la respuesta de Zerby, 1957; y todavía hoy hallamos autores muy influyentes que en contra de todo esto se proclaman esencialistas, como Danto, 2013: 49, o a su manera Dickie, 1984: 19) como en la profusión de propuestas variadas y originales (Kamber, 1998: 34). Wittgenstein apunta una verdad incómoda para la filosofía fundada en la lógica, para todos aquellos analíticos que trataban de sintetizar un lenguaje perfecto, aséptico y «científico». Abierta esa brecha en el mismo centro del paradigma epistémico predominante —en el sentido de Kuhn (1962; 1981)—, se descubre inevitable renovar nuestros métodos, reformular las premisas y los objetos de estudio y, en definitiva, cambiar radicalmente de perspectiva.

La liberación de los esquemas esencialistas que estamos intentando llevar a cabo puede conducirnos a una postura demasiado laxa que, como ya indicamos, no nos convence. Creemos que desvirtuar la teoría de los parecidos de familia con ideas solipsistas, empíricas, conductistas o pragmatistas extremas es un error. La flexibilidad del lenguaje no puede utilizarse como escudo, «in a *negative* fashion» (Mandelbaum, 1965: 222). Wittgenstein nos anima a seguir pensando en esas categorías, a profundizar en los complejos juegos del lenguaje, sin caer en un relativismo absurdo. Mucho antes que los postestructuralistas, quiso resaltar todos esos factores efectivamente presentes en la conceptualización humana (factores que no encajaban en muchas de las filosofías de su época) y desbordarlos: no obstante, nos entendemos e interpretamos con acierto:

> ¿Debe decirse que uso una palabra cuyo significado no conozco y que por tanto hablo sin sentido?—Di lo que quieras con tal de que no te impida ver cómo son las cosas. (Y cuando lo veas no dirás muchas cosas.) (Wittgenstein, 1953: 239, §77).

1.6. El prototipo y la categoría: describir aquello que no existe

Esa mirada optimista a la imprecisión semántica ha sido el punto de partida de la teoría de prototipos. Aceptamos la borrosidad, aceptamos la falta de un centro estable, aceptamos las relaciones hilvanadas, encadenadas. Pero, al mirar a nuestro alrededor no cabe duda de que la comunicación existe y es efectiva, de que las palabras funcionan y permiten que nos entendamos y transmitamos información. La lógica detrás de esta aparente paradoja se encuentra en la configuración de las categorías conceptuales y léxicas: es a partir de la *densidad* en el interior del concepto, y no a la *exactitud* con el exterior, como organizamos nuestra mente y nuestro vocabulario.

A partir de los trabajos sobre la categorización humana de Eleanor Rosch, heredera de Wittgenstein (Rosch y Mervis, 1975), la teoría de prototipos ha pretendido solventar el Problema de la Definición, así como arrojar luz sobre el proceso comunicativo. Sus dos conceptos más importantes son *prototipo* y *categoría*.

Entenderemos *prototipo* como «el ejemplar idóneo comúnmente asociado a una categoría» (Kleiber, 1990: 49). En su vertiente más básica, la manera que la teoría de prototipos tiene de explicar la densidad interna de un concepto es asociarlo a un caso paradigmático que estructure de alguna forma esa clase. El centro categorial no es realmente un ejemplar concreto, sino un ente abstracto que no ha de responder a un referente particular de nuestro mundo empírico. Bajo ningún concepto debe ser entendido como un miembro de la categoría en la que se inserta (Rosch, 1978): el prototipo es un conjunto de atributos variados superpuestos, es el reflejo estructural de la densidad (no de los límites) que constituyen y caracterizan a una categoría como tal.

Digamos, por poner un ejemplo, que el prototipo de la categoría «perro» no es un ejemplar de cuatro o cinco años de golden retriever de color dorado (si es que nos parece que este puede ser el perro más *perro*, frente a otros ejemplares como el pug, el bull terrier o el pomerania, más periféricos, menos prototípicos o —en otras palabras— menos *perros*, aunque perros igual). Según la versión más moderna de esta teoría, el

prototipo *perro* puede tener la forma y el tamaño de un golden retriever de cuatro o cinco años, y también ese color marrón oscuro típico de muchas otras razas, el pelaje corto y duro de un lancashier heeler, la cola de un schnauzer estándar, el hocico de un malemute de Alaska, una lengua más cercana a la del hovawart, unas orejas entre las del hamilton stovare y las del dóberman (ni la una ni la otra, una cosa intermedia que no existe como tal en el mundo factual), el carácter cariñoso pero alocado de un beagle, la fidelidad amable de un yorkshire terrier y al mismo tiempo la agresividad de un rottweiler…

Como ha podido comprobarse, esta versión ideal del prototipo admite irregularidades, variaciones, contradicciones. Se acerca mucho más a la experiencia humana del pensamiento que las aproximaciones cuadriculadas de los objetivistas y esencialistas. Y nos permite establecer una relación que no siempre se ha visto con buenos ojos: la equivalencia entre concepto (categoría mental) y palabra (categoría lingüística). El carácter abstracto del prototipo legitima la asociación de una determinada intensión léxica con un determinado esquema cognitivo.[5]

No obstante, la teoría de prototipos ha superado en cierta manera la centralidad del prototipo. En sus versiones más modernas, se ha relegado el papel de los prototipos a un plano secundario. Esto podría parecer contradictorio, dado el nombre de la propia teoría, pero en el fondo es un ejercicio de coherencia interna: no todas las categorías utilizan los mismos tipos de prototipos. «The concept of prototypicality, in short, is itself a prototypically clustered one» (Geeraerts, 2010: 188).

Así, ha cogido fuerza la idea que aboga por que la densidad de una categoría (el ovillo de lana enredada sobre sí misma) puede constituirse de modos muy distintos. Si la flexibilidad que propone la noción de prototipo ya nos permite pensar en estructuras no monolíticas y cerradas, ahora se añade la posibilidad de, por ejemplo, la pluricentralidad. Sería comprensible que alguien defienda que dentro de la categoría *pájaro* no haya un prototipo, sino varios. No será difícil encontrar una persona que, como prototipos de esa categoría, tenga simultáneamente algo-similar-a-un-gorrión, algo-similar-a-una-paloma, algo-similar-a-un-águila… Y de esta pluricentralidad, de ese

[5] No tenemos espacio para indagar en un debate tan complejo, en el que autores de la talla de Tatarkiévicz (1976: 33-36) o Bal (2002: 11 y otras páginas) se han mostrado en desacuerdo con la postura que aquí vamos a defender. Desde nuestro punto de vista, y dado que así lo permite nuestro objeto de estudio, nos parece legítimo aceptar de forma general las unidades léxicas —verbos, adjetivos, sustantivos comunes— como denominaciones (Kleiber, 1990: 17-21, 58). Lo que no quiere decir que únicamente categoricemos a través de las palabras, ni que únicamente utilicemos palabras en función de nuestras categorías mentales. Simplemente y para mayor facilidad explicativa, a la hora de aplicar la teoría de prototipos a la serialidad, asumiremos que cada acepción o contenido lingüístico se corresponde con una categoría mental.

conjunto de centros que coexisten en un mismo nivel (algunos más típicos que otros, con límites borrosos, sin rasgos necesarios y suficientes), se deduce el encadenamiento propio de los parecidos de familia: de cada núcleo —o prototipo— se desprenderán cualidades y rasgos que podrán ser compartidos con algunos ejemplares y no con otros.

Algunos ejemplares, por tanto, se encontrarán muy cercanos a uno de los prototipos y muy alejados del resto; otros ejemplares aparecerán entre dos o más prototipos, con atributos comunes a varios de los centros; por último, puede darse el caso de que un ejemplar se halle completamente alejado de los distintos núcleos de la categoría *pájaro*, pero que todavía mantenga suficientes rasgos compartidos como para estar dentro de dicha clase. Esta forma de entender la arquitectura de los significados explica con relativa facilidad el fenómeno tan discutido de la polisemia (Taylor, 1989).

Y todavía podemos ir un poco más lejos. Si continuamos profundizando en esta nueva versión, nos toparemos con más y más posibilidades de densidad categorial. Cuando Lakoff (1987: 56) indaga en la diversificación de las clases y abandona la homogeneidad en pos de visibilizar la variada conceptualización humana, descubre que algunas categorías son graduales, otras tienen límites más nítidos y precisos, otras se definen por contraste al resto de categorías, otras presentan una estructura radial, otras no dependen de simples taxonomías jerárquicas…

Aquí se comprueba cómo hemos invertido la relación prototipo-categoría. Las categorías no se pueden organizar en virtud de unos prototipos prefijados, con un centro y una periferia que recuerdan a la teoría de los polisistemas: todavía demasiado estructuralista, demasiado dependiente de estructuras bimembres y de oposiciones, poco acorde al espíritu de los parecidos de familia. Más bien «son las estructuras de las categorías, desprovistas de toda exigencia de representación primera prototípica, las que deben explicar los efectos prototípicos» (Kleiber, 1990: 146).

El niño-diccionario y el problema del lenguaje privado
Alguien podría advertirnos de que hemos pasado un asunto por alto. Para Wittgenstein el significado era básicamente uso y, sin embargo, ahora estamos defendiendo la existencia de «una categoría» para cada palabra, compartida por multitud de hablantes. Es cierto que la expresión puede sonar demasiado fuerte, con la singularización de *un*. Aclaremos cómo es posible saltar del individuo y su experiencia subjetiva al cuerpo social y su interrelación comunal. Según hemos explicado, Wittgenstein hace hincapié en la faceta empírica del lenguaje. Le interesan los contextos, los referentes, las posibilidades reales de empleo. De su teoría se deduce que cada persona ha ido construyendo el significado de las palabras a partir de los momentos y lugares donde las ha oído, leído y utilizado

con o sin éxito. ¿No se concluye entonces que cada persona «tiene» palabras distintas, significados distintos? En último término, todo depende de sus vivencias personales.

Nos hemos mostrado de acuerdo con esta teoría, pero no creemos que eso implique poner toda la presión en el individuo, inhábil en el fondo de aprender por sí solo. Si alguien ha probado a buscar casi cualquier definición en el *DLE* ya habrá descubierto que es de poca utilidad para enriquecer verdaderamente el vocabulario de un niño. Ni siquiera memorizando las acepciones mejorará su habilidad con la lengua en la misma medida en que mejora al descubrir las nuevas palabras en sus contextos reales de uso, aunque las primeras veces le puedan parecer vagas, incomprensibles o directamente las entienda de un modo torcido. En cambio, nos parecería normal que un niño pequeño haga referencia a un pomelo llamándolo *naranja*, si todavía no está acostumbrado a comer pomelos pero sí naranjas. Y la manera en que aprenderá a diferenciarlos, esto es, a denominarlos con términos distintos, será la de verlos, tocarlos, olerlos, comerlos, experimentarlos y sobre todo hablar de ellos *con otros miembros de su comunidad lingüística*. Solo así, poco a poco, la expresión *pomelo* se cargará de sentido y se transformará en una herramienta apropiada para referir una parcela del mundo empírico concreta, frente a otras parecidas o no tan parecidas (*naranja*, *pera*, *hipopótamo*).

Esta educación, por otra parte, no se limita al periodo de la adquisición del idioma. De hecho, habrá que pensar si no estamos en el mismo caso que una persona que va al museo, ve un cuadro y asume (porque hay que asumirlo, no es un estatus científico) que ese cuadro es arte. O que ese estilo de cuadro es arte, o que ese tema representado en el cuadro es artístico, o… Así, cada visita a un museo implicará redefinir (inconscientemente) qué es el arte, como el niño que aprende a distinguir, merienda tras merienda, visita tras visita a la frutería, entre todos los cítricos.

A donde queremos llegar con todo esto es a que, aunque Wittgenstein propone una manera de entender el significado basada en las experiencias individuales, subjetivas, y por tanto aparentemente privadas, la base de las experiencias (lingüísticas o no) reside en la sociedad. Si los prototipos y las categorías de los miembros de un mismo grupo social tienden a parecerse mucho, es porque están marcados y relaborados una y otra vez por el uso común. Las experiencias que perfilan las definiciones léxicas son siempre experiencias sancionadas por el resto de hablantes.

Así, el prototipo y la categorización de los conceptos-palabras se explica por semejanza. Estamos incidiendo una y otra vez en que lo importante es lo enredado del ovillo, la densidad del significado (haberlo escuchado, leído, utilizado muchas veces en muchos contextos, afinando cada vez más sus posibilidades de aplicación: percibiendo cómo otros miembros de la sociedad ratifican unos usos y no otros).

Aunque *mi* prototipo de una palabra no puede ser exactamente igual a *tu* prototipo de una palabra, el grueso de su significado, no obstante, ha de ser más o menos compartido. Los límites serán distintos, eso ya lo habíamos asumido cuando expusimos la borrosidad. Pero difícil es que no quede algo que nos permita entendernos.

Los malentendidos, por cierto, son prueba de que el modelo del significado es más prototípico que esencialista. Al igual que un padre o una madre corrigen al niño y le avisan de que eso no es una naranja, sino un pomelo, aquella persona que fue al museo y se topó con un cuadro puede molestarse y decir que «eso no es arte». Su significado de *arte* no se corresponde con el significado de *arte* del comisario de la exposición. Quizá luego llegue a casa y despotrique del «eso que llaman arte» con su familia o sus amigos. En ambos casos lo que tenemos es una prueba de la liquidez de los significados. Solo que en el primer ejemplo la relación no es tan bidireccional como en el segundo, donde la persona se ve con suficiente experiencia (ya no es un niño) como para discutirle a la sociedad o a sus representantes qué palabras son las correctas en cada contexto. Más adelante profundizaremos en esta distinción tan interesante: la diferencia entre usuario experto y usuario inexperto.

1.7. La enciclopedia y el espejo: prototipos, cultura, innovación

Llegados a este apartado, nos gustaría resaltar los puntos de contacto entre las propuestas de herencia wittgensteiniana y la teoría de la literatura. ¿Cómo nos servimos desde la estética de las ideas de Wittgenstein, Rosch o Lakoff? ¿Y qué ideas de los estudios literarios y audiovisuales pueden hacer progresar las propuestas de los parecidos de familia y la teoría de prototipos? ¿Cómo encajan la propuesta de las ciencias cognitivas con nociones del ámbito artístico como *innovación*, *tradición*, *desautomatización* o *canónico*?

Los estudios cognitivos han desarrollado nociones, más o menos cercanas a la estética, la pragmática o la retórica, que encajan con lo dicho hasta el momento. Pensamos en los esquemas de Gombrich (1959), los guiones de Schank y Abelson (1977), los marcos de Fillmore (1981), las macroestructuras de Van Dijk (1978) dentro del desarrollo del modelo TeSTWeST de Pëtofi y ampliado por Albaladejo Mayordomo y García Berrio, o los entornos cognitivos de Sperber y Wilson (1986). La bibliografía podría ampliarse casi hasta el infinito, en lo que constituiría, por sí solo, toda una tesis doctoral. Lo que parece claro es que estos conceptos, cada uno nacido en su particular campo de estudios, cada uno con sus matizaciones y diferencias, ayudan a comprender la proyección de la teoría de prototipos en el campo político y social.

Ahora nos interesa más sintetizar los efectos que tienen la conceptualización y la categorización descritas hasta el momento en su aplicación al terreno de la cultura. Principalmente, podemos decir que la teoría de prototipos nos aporta una explicación completa y precisa de la existencia de las rutinas y las costumbres. Nos hace pensar a los usuarios que compartimos nociones y palabras, pero en el fondo permite la variación individual. Porque ya no necesitamos límites precisos, sino tendencias que fluyan en la misma dirección y sean susceptibles de ser aplicadas a realidades similares entre sí por diversos miembros de una sociedad.

De esto se deriva nuestro gusto a por la repetición. La teoría de prototipos permite entender mejor el placer de lo reconocible. Nos sentimos cómodos si leemos palabras ya sabidas —cuyo prototipo está fabricado por un buen número de hilos entrelazados, bien asentado— y cuando nos atenemos a contextos previamente vividos. Para nuestra mente-cerebro es más sencillo y más rentable, en términos de procesamiento de información, actuar ante situaciones experimentadas con anterioridad: sabemos los códigos, lo que podemos esperar y lo que deberíamos hacer o decir. Una ruptura demasiado abrupta genera un *shock*: quedamos inmóviles y callados.

Por las mismas razones, gracias a esta teoría también se comprende por qué nos atraen las innovaciones. Para que el encuentro entre un individuo y una entidad cultural tenga interés, la entidad tiene que aportarle algo: ha de remover los conceptos del individuo (de por sí móviles y siempre en proceso de cambio). Esa actividad comedida, localizada entre la aceptación de lo consabido y la renovación de lugares comunes, nos satisface enormemente.

La relación entre el sujeto y la realidad, por lo tanto, funciona en una doble dirección que no cesa de retroalimentarse. Nos llegan *inputs* sensoriales de todo tipo, siempre nuevos y distintos, cuyas características se reflejan especialmente bien en algunas de nuestras categorías y marcos de experiencia; estos, al activarse, re-conocen los *inputs* y los simplifican y deforman para adecuarlos a los límites de nuestras taxonomías personales. También se puede explicar a la inversa: imponemos unas categorías y unos marcos de experiencia internos para medir nuestras percepciones exteriores, en un gesto que puede ser consciente o que puede derivar en el dogma, pero que inevitablemente se horada con el tiempo; la acumulación incesante de experiencias termina por remodelar nuestros marcos, volviéndolos cada vez más ajustados al vocabulario y los conceptos habituales de nuestro grupo social.[6]

En definitiva, el mundo modela al sujeto y el sujeto modela el mundo. Dentro de nosotros hay cierta tendencia al conservadurismo —que es al mismo tiempo la razón de ser de toda cultura: mantenemos esquemas de pensamiento, fijamos nuestra vida en recurrencias y homogeneidades—, pero simultáneamente estamos abiertos siempre

[6] Es en ese sentido en el que, para autores como Michel de Certeau (1980: 33 y en otras páginas; De Certeau, Giard y Mayol, 1980: 263 y en otras páginas), la cultura es un «valerse», un uso, una repetición de esquemas que hemos asumido como naturales y correctos, tal vez incluso como índices identitarios, definitorios de un estado, etnia, género, orientación sexual, clase social, generación, rasgo fármaco-político…, pero que nunca termina de definirse ni cerrarse. La opción de la ruptura inesperada, de la revuelta y la contradicción se albergan en el centro mismo de la cultura. Y, de hecho, ese germen revolucionario, desplazado del núcleo, inadecuado con respecto al marco social en que se encuadra, acostumbra a ser uno de los aspectos definitorios de las grandes obras de arte, aunque pueda parecer paradójico. En el ámbito literario, Mukařovský había avisado antes que De Certeau de que toda obra de arte «is always an imperfect application of aesthetics norms» (1936: 33).

a la renovación. Es cierto que suele resultar difícil cambiar una categoría conceptual de modo radical (quién no se opone al esfuerzo extra que esto implica), pero nada podemos hacer para evitar que cada experiencia y cada conversación vaya modelando poco a poco nuestros prototipos. Y así también nuestro vocabulario.[7]

La teoría de prototipos afina particularmente bien, así, a la hora de explicar cómo las experiencias no pueden definirse como originales o plagios, únicas o copias. Siempre guardan dentro de sí un poco de ambas facetas, en la medida en que lo completamente nuevo resultaría incomprensible (no tendríamos categorías donde incluirlo: simplemente no tendría sentido) y lo completamente idéntico no encontraría tampoco un espacio mental preciso (los conceptos son como nubes en constante movimiento: al recibir ese *input* idéntico nuestras categorías ya no serían las mismas que antes).

Así, acabamos de alcanzar un punto importante en el desarrollo de esta tesis, que, valga la ironía, volverá recurrentemente en las siguientes páginas (y al mismo tiempo volverá bajo distintos disfraces, desde otras perspectivas y con nuevos matices): la relación entre lo repetido y lo nuevo. Nos parece un aspecto central dentro de los estudios literarios, que ha tomado diferentes formas según cada rama concreta de la teoría: la literatura mundial y la literatura local, el género como clase inmutable y el género como imposibilidad idealista, la literatura estudiada en su contexto histórico o traído a tiempos presentes, la lectura como proceso íntimamente individual, como actividad definida por una comunidad cultural determinada o como técnica universalizable, la estructura del lenguaje poético entendida como árbol de binarismos petrificados o como red versátil y mutante, la cultura popular como una reformulación complaciente de lo tradicional y la cultura elitista como reto aristocrático al aburguesamiento… Pensamos que en todos estos debates, cada uno con sus dificultades, la teoría de prototipos puede ofrecer herramientas útiles.

De este modo se salvaría el salto entre lo estable y lo dinámico, lo homogéneo y lo heterogéneo, en la línea de otras ramas de los estudios humanísticos. La captación de la invariabilidad y la variabilidad a un mismo tiempo —característica de esta propuesta— se adecúa a la perfección a las corrientes filosóficas o de teoría de la literatura que parten de la semiología de Saussure (pensemos en la sincronía y la diacronía), de la historiografía del arte marxista de Gombrich (la ideología y la dialéctica), de la hermenéutica alemana de Gadamer y la escuela de la estética de la recepción (los prejuicios y el horizonte de expectativas), de la semiótica de Peirce modernizada por Eco (el

[7] «Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar», comienza el célebre relato de Borges (1940: 431). Nuestros descubrimientos nacen de los mismos elementos: una enciclopedia, un saber aprendido, unas palabras privadas…, y la repetición constante que nos ofrece el espejo, el reflejo aparentemente perfecto que en realidad nos muestra invertidos y que, con su búsqueda de *lo mismo*, produce *lo otro*.

signo y el contexto) o del pragmatismo americano de Fish (la obra y la comunidad interpretativa). Todas ellas tienen en común con la teoría de prototipos su interés por la interrelación entre facetas en principio contradictorias: hacen dialogar —incluso borrar las fronteras entre— objeto, sujeto y contexto. Algunas se centran más en lo sociohistórico, otras se muestran más atentas a la cristalización individual de unas tendencias globales y unas pocas en los efectos políticos, pero siempre presentan unos esquemas de pensamiento coherentes, *grosso modo*, con las propuestas cognitivistas aquí expuestas. Es importante tener en cuenta este repertorio afín, al menos en la intención, a la teoría de prototipos.

La diferencia fundamental que aportan Rosch y compañía es que, a nuestros ojos, en la teoría de prototipos se describe una respuesta especialmente completa y elástica que abarca no solo *cómo* categorizamos (esos marcos, guiones, ideologías, prejuicios, horizontes de expectativa, signos…) sino también *qué* categorizamos: cuál es la estructura que pueden tener nuestros conceptos y nuestras palabras. Se consigue así entender el dinamismo no a partir de una lucha entre fuerzas externas, sino como un principio interno. Esta idea muchas veces ya estaba en las teorías que hemos enumerado, pero suele ser más común aludir a un elemento exterior al propio sistema para justificar los cambios. Aquí lo principal es entender que *ni la realidad ni el lenguaje* son objetos mínimamente cerrados: la realidad se parece más a un *continuum*, sin esencias ni parcelas objetivamente delimitables; y el lenguaje es un flujo de significados que adaptamos y recortamos en cada expresión, en cada contexto comunicativo, pero que siempre tiende a borbotear fuera de sí mismo. Así, nos dice la teoría de prototipos, tampoco la *langue* es estática en sincronía, ni la ideología de cada época y de cada clase es homogénea, los prejuicios de un intérprete ideal no equivalen a una enumeración de proposiciones claras, ordenadas y no contradictorias, los signos son porosos y las comunidades interpretativas están menos unidas de lo que parecen —son unitarias gracias a los parecidos de familia— y, además, están profundamente vivas.

Es por esto por lo que consideramos que las críticas que ha recibido la teoría de prototipos no han logrado invalidarla. Se ha querido ver una amplitud excesiva en sus propuestas. La disparidad tipológica de las categorías podría derivar en la aceptación de lo completamente arbitrario, sin que sepamos explicar ni predecir su estabilidad o inestabilidad (Margolis y Laurence, 2003: 202). Este ataque se acerca al consejo de Chomsky (1999: 399-400) de no ceder a las tentaciones pragmáticas, pues condicionar todas las investigaciones a los factores contextuales, cambiantes y en muchos casos asistemáticos conduce a un intento de formulación de *theories of everything*, inabarcables para ninguna investigación.

Comprendemos las precauciones de estos autores, pero también entendemos que la teoría no puede luchar contra el objeto que estudia. Si la realidad es extremadamente

compleja en algunos casos, nuestras hipótesis tendrán que complicarse tanto como sea necesario para tratar de explicarla. La teoría de prototipos permite, con no demasiados elementos abarcar una cantidad de opciones muy alta sin depender de axiomas esencialistas ni soldar sus principios *in aeternum*. Como decía Kosko (1993: 19), «[u]na mayor precisión no borra el gris de las cosas, solo lo define mejor».

Y es que los rasgos prototípicos de la teoría de prototipos son, en realidad, muy pocos: la densidad, la prototipicidad, la distinción de categorías porosas y la posibilidad de muchas organizaciones distintas. Siempre y cuando se mantenga la mayoría de estos principios, que los resultados varíen mucho de unos a otros no nos parece demasiado problemático. Si mediante el análisis textual y contextual descubrimos que cierto concepto constituye una categoría anómala, con muchos prototipos o con una jerarquía interna peculiar, tendremos que aceptar que esa es su realidad. Precisamente, nos gusta de la teoría de prototipos que al mismo tiempo permite valorar lo sencillo (siguiendo el principio de la navaja de Ockam) y lo complejo (la posibilidad, si así surge, de que nuestra teoría explique casos irregulares y extravagantes). Consideramos necesario admitir la flexibilidad (es más: digerirla y hacerla parte sustancial de la teoría, otorgarle peso en la explicación del proceso comunicativo artístico o no), pese a que obligue a incluir más variantes o a atender a otros campos del saber.

Porque el objetivo último de todo esto no es elaborar un gran sistema que lo abarque todo. Nos gustaría proponer un conjunto de herramientas y de reflexiones útiles para entender fenómenos muy distintos dentro del ámbito de la cultura y del arte. No queremos «solucionar» los problemas del postestructuralismo para volver al estructuralismo, sino aprender a manejarnos en ellos y continuar avanzando. Nos planteamos describir el vacío, dibujar la indeterminación, comprender las incongruencias, hacer visibles las irregularidades.

En definitiva, queremos elaborar hipótesis que puedan ser aplicadas en las distintas tendencias de los estudios literarios y estéticos. Que enriquezcan el pragmatismo de Fish, el marxismo de Gombrich o la semiótica de Eco. Para ello, la teoría de prototipos nos ofrece un sistema regido por la borrosidad, que resulta idóneo para el estudio de los fenómenos culturales por, al menos, las siguientes razones:

— Es una teoría abierta en su número de elementos constitutivos, que acepta que, por ejemplo, haya conceptos sin prototipo, o que haya realidades en el mundo que no cuenten con una categoría mental diferenciada.
— Acepta y estudia la apertura de sus elementos constitutivos, definiendo prototípicamente sus propios términos: hay categorías claramente categorías, otras menos categorías, etcétera.

— Es capaz de dar explicación a algunas de las paradojas que preocupan en el seno de las investigaciones humanísticas, por lo general en torno al encuentro entre lo repetido y la novedad, lo mismo y lo otro, lo estático y lo dinámico…
— Puede insertarse en otras tradiciones teóricas fácilmente (y quizá puede servir de puente para hacerlas dialogar), como se deduce de los distintos autores citados en este apartado.
— Consigue incluir dentro de una sola teoría aspectos relativos al objeto, relativos al sujeto y relativos al contexto sociohistórico y cultural, sin decantarse específicamente por ninguno de ellos. Creemos que conforma un cuerpo teórico notablemente equilibrado a ese respecto.
— Resulta muy útil tanto a pequeña como a gran escala —tanto en estudios de gran envergadura y multidisciplinares como en análisis concretos y particulares—, gracias al número reducido de elementos y a su naturaleza difusa y elástica.

Segundo capítulo recopilatorio

Es momento de recapitular hasta dónde hemos llegado con la teoría de prototipos, en su posible aplicación a los estudios literarios y audiovisuales:

(j) Aunque se ha desestimado la idea de que los significados sean entes abstractos, limitados y compartidos por los usuarios (semas necesarios y suficientes), al modo de acepciones de un diccionario, hemos propuesto la noción de *prototipo* como modelo de explicación de la comunicación humana. (§1.5)

(k) Tampoco hemos cedido ante la tentación de entender el prototipo como un orden centralizado: para explicar la variedad lingüística requerimos de distintos tipos de organización categorial. (§1.6)

(l) El prototipo y la categoría presumen así una densidad general compartida y recurrentemente sancionada por los usuarios de una misma cultura lingüística, pues se basan en el uso real y en la semejanza de las experiencias particulares de dichos usuarios. (§1.5)

(m) Evitamos, así, el individualismo extremo con la idea central que justifica y sostiene toda investigación lingüística (y de cualquier tipo): sin embargo, hablamos. (§1.5)

(n) De este modo llegamos a un «relativismo controlado»: dos ejemplares de la misma categoría *no tienen por qué tener nada en común*, más que ser denominados por el mismo término en virtud de otros ejemplares intermedios a los que sí son semejantes. (§1.5)

(o) Este relativismo controlado puede compararse al intento de algunas teorías literarias, especialmente de la segunda mitad del siglo XX, que tratan de dar salida al debate entre lo estable y lo dinámico, lo sistemático y lo subjetivo, etcétera. Hay concomitancias importantes entre la teoría de

prototipos y buena parte de las investigaciones humanísticas recientes, lo que es indicio de que todas ellas podrían sumarse y apoyarse entre sí con relativa facilidad. (§1.7)

(p) Con respecto a la constitución de categorías y prototipos, hemos concluido que surgen de la colaboración compleja entre sujeto, comunidad y mundo… (§1.6)

(q) … y que esta colaboración está basada en lo que metafóricamente hemos denominado enciclopedia y espejo: la presencia de unos conocimientos previos, asentados, conocidos, y de una repetición que nunca es exactamente igual. (§1.7)

(r) De ello se desprende que debemos conjugar el estudio del objeto, del sujeto y del contexto, sin rechazar ninguna de las facetas que componen el acto comunicativo (artístico o no). (§1.7)

Las ideas que acabamos de enumerar, de alguna manera, proponen una solución a ese debate que antes llamamos Problema de la Definición. Sin embargo, no explican todavía las implicaciones políticas y estéticas que se desprenden del legado de Wittgenstein, apenas sugeridas en los puntos (p), (q) y (r). Tampoco hemos tenido tiempo para trabajar la cuestión de la serialidad con estas herramientas, en especial aquello que habíamos etiquetado como Problema de la Fragmentariedad. Intentaremos salvar ambas deudas en los siguientes apartados, cierre del primer gran bloque de esta tesis.

1.8. Verticalidad y abstracción: hacia un prototipo de la serialidad

Una de las facetas de la teoría del prototipo que todavía no hemos desarrollado es lo que sus autores llaman la dimensión vertical. Además de investigar cómo son las categorías, hay que indagar en las relaciones que mantienen unas con otras. Aprovecharemos esta reflexión para explicar el hecho de que en la presente tesis nos atengamos mayormente al estudio de las teleseries, en vez de estudiar la serialidad en toda su variedad de formatos y estilos. Para comprender por qué nuestro corpus es el que es, necesitamos exponer con algo de detenimiento las teorías que estamos manejando.

Lo más habitual es dividir las categorías conceptuales-lingüísticas en tres grupos: un nivel básico central, un nivel supraordinado con categorías más generales y un nivel subordinado con categorías más específicas.

El nivel básico ha sido el mejor definido. Esto se debe a que lo empleamos frecuentemente para comunicarnos, aprender, representarnos conceptos, organizar nuestro conocimiento. Su principal característica es que es «the highest level at which a single mental image can represent the entire category» (Lakoff y Johnson, 1999: 27). Podemos tener la visión típica de *armario* (nivel básico), al igual que la de *armario-ropero-empotrado* (nivel subordinado), pero no de *mueble* (nivel supraordinado). Por eso nos parece que las categorías del mundo reflejan las categorías de la mente humana, y viceversa: «we have evolved to form at least one important class of categories that optimally fit our bodily experiences of entities and certain extremely important differences in the natural environment» (1999: 27). Mediante las categorías que se engloban en este nivel, ni excesivamente generales ni excesivamente técnicas, funcionamos más rápido y con mayor eficacia al hablar, reconocer, recordar o pensar.

En lo que respecta a las categorías supraordinadas, que son las que nos competen al estudiar un concepto como el de *serialidad*, abstracto y con capacidad para acoger subcategorías de diversa índole, cabe destacar algunas diferencias importantes. La pri-

mera dificultad es la ausencia de imagen mental. Las categorías supraordinadas se organizan en términos más imprecisos y genéricos, como veíamos con el ejemplo wittgensteiniano de *juego*: están conformadas por unos conjuntos de rasgos difíciles de definir, de carácter experiencial, atravesados por factores relativos a la psicobiología y el empirismo subjetivo. «La explicación es sencilla, las categorías supraordinadas reúnen categorías básicas que [...] difieren considerablemente en cuanto a los componentes y no tienen en común nada más que atributos generales (con frecuencia abstractos y funcionales)» (Kleiber, 1990: 127-128). De esto se infiere que comprender una categoría del nivel supraordinado, aunque es más costoso y menos intuitivo que comprender una del nivel básico, nos ayudará a entender mejor las subcategorías que aglutina.

En el caso de lo serial, apenas hay un par de rasgos abstractos recurrentes para esbozar una definición: toda serie, señala Deleuze (1969: 57-58), relaciona paradójicamente un conjunto de elementos al mismo tiempo homogéneos y heterogéneos entre sí, elementos equiparables pero diferentes. En ese sentido, la serie pone en tensión un eje central, unitario o unificador, y unas variedades independientes, separadas las unas de las otras.

Proponemos, por tanto, que el centro de la categoría *serialidad* conjuga dos atributos abstractos ni necesarios ni suficientes sino habituales, lo que constituye un núcleo todavía muy amplio: la UNIDAD y la FRAGMENTARIEDAD.[8] (La SECUENCIALIDAD, apelada en algunas acepciones de diccionario, no es necesaria pese a que muchas veces esté presente en las subcategorías básicas: consideramos que es una de las variantes concretas del rasgo UNIDAD, en este caso UNIDAD en el tiempo, en el espacio o en la causalidad.) Ambos atributos son, efectivamente, muy generales y de carácter profundamente funcional: cumplen los requisitos del prototipo de una categoría supraordinada. Su validez parte de la percepción humana sobre qué conforma una unidad y qué no. Vamos a intentar explicarlo en detalle.

[8] ¿Pero cómo podemos decir que estos rasgos no son necesarios ni suficientes? ¿Puede existir una serie no fragmentaria o no unitaria? Lo que queremos decir, en realidad, es que no son rasgos plenamente objetivos, indiscutiblemente presentes en las series, sino que dependen en gran medida de la consideración del intérprete. Al trabajar con una categoría supraordinada, constituida por propiedades muy abstractas, resulta difícil hablar de necesidad y suficiencia: lo que sucede es que, en el análisis particular de distintas series y clases de series, encontraremos que la UNIDAD o la FRAGMENTARIEDAD (o, luego veremos, la AUTORÍA y la APERTURA) aparecen de maneras muy diferentes. *Necesario y suficiente* significan aquí, por tanto, *objetivables*. La incapacidad por enumerar y catalogar exhaustivamente los caracteres seriales, siendo posible que una misma entidad sea considerada serial por una persona y no por otra simultáneamente, es lo que nos permite describir la categoría *serialidad* de este modo. Y lo que favorece que hablemos de *habitual* o *prototípico*.

Comencemos por lo que parece el principio lógico: **el atributo de la UNIDAD (I). Toda serie es lingüística y conceptualmente una cosa, y no varias** (aunque esté compuesta por partes); de ahí que podamos denominarla con un sustantivo singular e imaginar como una noción independiente de otras. Así, habrá que distinguir aquellos fragmentos de la realidad que son capaces de establecer realmente una ligazón entre sí lo suficientemente fuerte como para condicionar una experimentación de conjunto, interfragmentaria, influida por el resto de fragmentos, de aquellos fragmentos de la realidad que no podemos percibir fácilmente como una totalidad más o menos cerrada.

Esto significa que han de existir propiedades en esos fragmentos que remitan los unos a los otros, que pongan de manifiesto una relación. Ahora bien, aquí surge un problema importante. ¿No es casi todo relacionable con casi todo, como propone Tusquets Blanca (1998: 8)? ¿No resulta posible *hacer* series con casi cualquier elemento de la realidad?

Podemos argumentar a favor de esta idea a partir de la frase popular «parecerse como un huevo a una castaña», un ejemplo interesante precisamente porque su sentido viene a decir 'estas dos cosas son disímiles', pero que, creemos, permite también una lectura opuesta. Un huevo y una castaña, en ciertos contextos, pueden no parecerse en nada y enfatizar, de un lado, la blancura y fragilidad líquida y, del otro, la irregularidad y el amarronamiento tosco y duro. Pero en otros contextos, resultan extremadamente semejantes. Al enfrentar un huevo, una castaña y la maratón de Nueva York, entendemos que hay muchos más rasgos comunes entre los dos primeros (alimentos, pequeños, redondeados…) que entre estos y el tercero.

Así, pensamos que todas casi todas las entidades del mundo pueden encontrar rasgos comunes entre sí, más o menos concretos y peculiares. Dadas las circunstancias, parece que la unidad no solo remite a características compartidas, sino a algo detrás que les legitima para componer un único conjunto. Tiene que haber *alguien o algo* diciendo que esto y no aquello es lo que hay que unir en forma de serie, que esto y no aquello es lo que tenemos que percibir, procesar, entender, denominar, explicar y analizar como una entidad independiente del resto de las cosas del mundo.

Llegamos entonces **al atributo de la AUTORÍA (II)**. Utilizando el criterio de la autoría, podemos deducir que existen entidades formalmente muy semejantes (el grado de semejanza, hemos visto, ya no es lo más importante) que pueden ser consideradas unitarias según la intención que infiramos detrás de ellas. La serialidad es, verdaderamente, un *signo*: una señal de que algo ha de interpretarse como un todo, un indicio de que, en su unidad, ese conjunto de entidades heterogéneo o variado guarda un interés común.[9]

[9] Ya señaló Goodman que una de las particularidades de los símbolos, representaciones de X a través de Y, es que no requieren similaridad alguna entre X e Y: «La semejanza y el engaño, lejos de ser

A partir de esta idea, es posible establecer una distinción interesante. Si se nos cae un jarrón al suelo, los trozos de vidrio no componen una serie. Hemos fragmentado el jarrón, entendemos que en un gesto involuntario. Y, aunque somos capaces de reconocer que correspondían a un todo anteriormente (un único ente), también entendemos que esa unidad se ha perdido.

En cambio, si tomamos esos pedazos y los exponemos en una galería de arte bajo el título, por ejemplo, de «Jarrón deconstruido» (cada trozo en su vitrina, aislado del anterior, no buscando una reconstrucción del objeto primero, sino enfatizando el modo en que este se ha partido y desmembrado), sí podremos considerar que los cristales componen una serie. **La intención del autor —implícito** (Booth, 1961: 69), **inferido de la obra y sus paratextos— marca una unidad latente y significativa**.

De este modo discriminamos *unidades que están fragmentadas* (no incluyen en su definición la fragmentariedad a propósito, sino que es un factor externo o azaroso: no son seriales) y *unidades que son fragmentarias* (sí incluyen en su definición la fragmentariedad con premeditación: sí son seriales).

¿Con esto queremos decir que todos los aspectos formales son irrelevantes? Nada de eso: no hemos de perder de vista **el atributo de la FRAGMENTARIEDAD (III)** como marca potencial de esa autoría. Los rasgos que tejen entre sí y los rasgos que descosen las entidades de una serie son, en realidad, los restos de la intención serial. La AUTORÍA no es un criterio superior jerárquicamente, sino que es un criterio de negociación, intermedio, entre la UNIDAD y la FRAGMENTARIEDAD. La percepción de la forma y la percepción de la intención son dos procesos interconectados y siempre en tensión.

Así, por mucho que un autor se esfuerce en demostrar que su conjunto de fragmentos es unitario, si las características estructurales y de sentido de sus composiciones son demasiado diferentes entre sí, la sensación de unidad se perderá. Digamos, por ejemplo, que Almodóvar publica un texto en el que propone una lectura de sus películas como unidad: quiere ser visto como autor de una gran obra, de un universo interconectado y cuyos componentes dialogan entre sí. Pensamos que no habrá demasiado problema en, al menos, intentar esa interpretación: existen suficientes rasgos comunes, tanto de continente y contenido como de recepción, para considerar la carrera de Almodóvar una suerte de serie sobre lo castizo, identitario, familiar, sexual (la ley del deseo que todo lo toca), *kitsch*, transgresor y no normativo. Hay algo que une *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) con *Dolor y gloria* (2019) o *La voz humana* (2020). Algo parecido podría afirmarse de Charlie Kaufman, Xavier Dolan y otros muchos autores con clara reiteración temática y voluntad de estilo.

---

fuentes y criterios constantes e independientes de prácticas representativas, son en buena medida producto de éstas» (1968: 49). La clave está en entender que Y está ahí para que nosotros lleguemos a X, que lo *denota*.

Pero otra cosa será que nos lo sugiera, pongamos por caso, Ridley Scott, que tan pronto rueda *Alien* (1979) como *Thelma & Louise* (1991), *Hannibal* (2001) o *A Good Year* [*Un buen año*] (2006). A causa de esta evidente variedad, será sin duda mucho más difícil que admitamos definir su filmografía como serie. O, dicho con otras palabras, es en la unidad del conjunto donde reside la percepción de la fragmentariedad. Es una unidad que tenemos que entender sancionada por algo o alguien, pero que dependen en último punto de la forma intrínseca del objeto serial.

Por las mismas razones, también tendremos que diferenciar las unidades que se desgajan en fragmentos con suficiente autonomía y presencia independiente como para no considerarlos meras partes del ente único, sino algo más que la suma de sus partes. La aplicabilidad de la palabra *serie* a, por ejemplo, la película *Lost In Translation* (2003) de Sofia Coppola, solo porque esté compuesta por escenas que responden a un todo, nos parece desafortunada. Aunque su directora se obcecase en llamarla así, podríamos pronosticarle a este adjetivo un escaso éxito para el resto de usuarios de la lengua. Frente a esta posibilidad, otros largometrajes parecen más adecuados a este respecto, como, por poner un par de ejemplos cualesquiera, *Amarcord* (1973), «serie» de recuerdos ficcionalizados por Fellini, o *Fame* [*Fama*] (1980), «serie» de cuadros que representan la vida en una academia de danza, música y teatro en Nueva York.

Esto es así porque **los fragmentos han de gozar de cierta independencia: tienen que estar organizados entre huecos, espacios e indeterminaciones de algún tipo que inviten y permitan recepciones parciales, para que podamos asociarlos con una serie.** O, dicho de otra manera, existe siempre una tensión entre UNIDAD y FRAGMENTARIEDAD. Y esa tensión acostumbra a cimentar y a estar cimentada en la intención autorial implícita, la AUTORÍA.

Ahora bien: ¿cómo se percibe la fragmentariedad si la acabamos de subyugar a un concepto aparentemente opuesto, como es el de la unidad? ¿Qué característica aporta la fragmentariedad si, según hemos afirmado, es necesario ver *the big picture*, el rasgo o conjunto de rasgos que une todos los fragmentos? ¿Para qué dividir algo si estamos obligados a fijarnos en ello como un todo?

En nuestra opinión, la respuesta a esta paradoja reside en que una unidad fragmentaria tiene un matiz nuevo, inexistente en lo fragmentado. Con ello queremos decir que, entender algo como una serie, debería sernos rentable, debería provocar algún efecto en nosotros: es más que una unidad compacta o que un conjunto de fragmentos sin orden. Lo fragmentario contiene en sí **el atributo de la APERTURA (IV).** Este término arrastra muchas connotaciones y puede resultar realmente vago, pero creemos que acierta al definir lo serial. **La estructura fragmentaria abre vías de escape, permite recepciones parciales, invertidas o inacabadas, se ofrece a la pérdida de unidad.**

La manera en que esto puede llevarse a cabo, sin embargo, es bastante compleja y, como señalábamos anteriormente, bastante dispar según la serialidad particular que estemos analizando. Esta es la razón por la que nos ha parecido oportuno reducir el corpus de esta tesis de lo serial a las series de televisión: cercar el tipo de objeto estudiado para encontrar recurrencias, relaciones y efectos análogos. Al fin y al cabo, estudiar un nivel básico —como decíamos— nos ayudará a entender mejor las dinámicas y las densidades del abstracto nivel supraordinado.

Así las cosas, como usuarios de una serie tenemos que encontrarnos con un discurso autorial afín (**sensación de intención**), apoyada por una unidad estructural (**sensación de un todo**) y por fragmentariedad formal (**sensación de ruptura**) enfocado a tener un efecto particular (**sensación de apertura**). De este modo conseguimos conjugar lo objetivo con lo pragmático: las cualidades de la obra serial con los factores, también muy importantes, del contexto histórico-social, situacional y personal. Tenemos cuatro rasgos que apelan a la forma de las series pero que, bien mirados, han de ser obligatoriamente aceptados por el individuo. Son, en realidad, cuatro rasgos que no «existen» en un sentido puro, sino que percibimos como tendencias en el *continuum*.

De ahí que podamos hablar de rasgos ni necesarios ni suficientes. Esta es la prueba de que la teoría de los parecidos de familia funciona: llamamos series a obras a las que les falta unidad (*Love, Death & Robots*, 2019-, es un conjunto muy heterogéneo de cortometrajes de distintos géneros, estilos, formas…), a las que les falta fragmentariedad (*Niños robados*, 2013, es una serie de solo dos capítulos y que puede verse del tirón sin mayor problema), a las que les falta intención autorial (hay quien transformó el largometraje *The Irishman* [*El irlandés*], 2019, en una serie de cuatro episodios) y a las que les falta apertura (los espacios entre capítulos de *Unorthodox*, 2020, no nos resultan especialmente significativos ni útiles, más que para dividir una narración que si no sería demasiado larga; para más inri, Netflix invita a la reproducción automática y al *binge-watching*, un «atracón» que elimina los intersticios seriales). Pero que podamos utilizar *serialidad* para definir y explicar estos cuatro ejemplos (y que podamos no utilizarla o ponerle pegas) solo prueba el carácter borroso y prototípico de este concepto sin invalidar nuestra descripción de la categoría.

Así, lo que vivimos en el día a día es un choque constante entre nuestra noción de lo serial y la variedad intrínseca al universo cultural (tamizada, a su vez, por escenarios que nos predisponen a ciertas categorizaciones). Cuando, en día de estreno, Netflix sube una nueva obra dentro de su pestaña «Series TV» y resulta que esa obra incumple uno de los cuatro rasgos enumerados en este apartado (incluye elementos que no terminan de conectar entre sí, elementos que no parecen haber sido pensados para conectar entre sí, elementos que no dejan aire entre sí o elementos que no animan a una interpretación enriquecedora cuando son vistos por separado), será fácil que pasemos



por alto que no estamos –desde cierta perspectiva– ante una serie de televisión. Puede ser que a algunos espectadores les sorprenda o se sientan defraudados. Pero muchos simplemente asumirán el nuevo producto y, sin ser conscientes de ello, añadirán esta experiencia a su taxonomía epistémico-lingüística particular, es decir, deformarán un poco su categoría de *teleserie* para que la nueva producción de Netflix se amolde mejor a ella. Lo que *a priori* pueden parecer sensaciones inocentes, incluso intuitivas, suelen esconder comportamientos aprendidos por costumbre, y la presencia de *varios* (aunque no de todos) los atributos de lo serial, dentro de un contexto afín, pueden provocar que todavía hablemos de series. Existe ciertamente la posibilidad de que ese usuario ni siquiera se dé cuenta de la anomalía que nosotros proponemos, o que fuerce las características de la teleserie para que se adecúen a los estándares que conoce y espera.

En ese sentido, el contexto influye tangencialmente en la definición y no es tan determinante como podría parecer en un principio (o es determinante en un sentido individual, muy concreto: importa mucho cada contexto de uso acumulado junto a

todos los contextos de uso anteriores en la vida de un sujeto). Toda situación nos predispone a ciertos conceptos, en especial cuando es una situación estereotípica, muchas veces repetida, como puede ser la de una noche en el sofá viendo Netflix. Pero incluso el escenario más rutinario puede ser el sensor que haga saltar las alarmas. Al haber crecido en un cuerpo social, estamos forzosamente determinados por sus hábitos, pero en muchos casos el contraste con la realidad tiene más peso que la comodidad de la costumbre.

En síntesis, la serialidad, entendida desde la teoría de prototipos, es una categoría supraordinada que se organiza a partir de estos cuatro atributos, pero que se define (se aplica al mundo) por acumulación, densidad y hábito. No es obligatorio que la entidad serial incluya simultáneamente los cuatro atributos, que en verdad son atributos muy dependientes de la capacidad interpretativa del sujeto; solo han de coincidir varios de ellos superpuestos en torno a una ella. Además, lo ideal es que aparezcan de forma fuerte, evidente y clara: cuanto más unitario, más fragmentario, más intencional y más abierto, y cuanto más culturalmente propensos a hallar unidad, fragmentariedad, intención y apertura, más fácil será que califiquemos algo bajo la etiqueta de *serialidad*.

Tal vez por eso acostumbramos a tomar como ejemplo paradigmático de *serie* las teleseries «de género». Las *sitcoms* o los policiales se alojan en uno de los centros prototípicos de la categoría: están claramente constituidos como una obra (bajo un título, mismos personajes y cronotopo, trama repetida y tono constante, algo que apoya el nombre del *showrunner*), son especialmente ricos en su número de episodios (algunos llevan décadas en antena y cuentan con centenares de capítulos, como *The Simpsons* [*Los Simpsons*] desde 1989 y *Law & Order* [*Ley y orden*] desde 1990) y se aprovechan de la división entre partes (la utilizan para hacernos olvidar los detalles insustanciales del argumento del episodio anterior y nos predisponen a revivir la aventura bajo otros parámetros y con nuevos detalles). Asimismo, disfrutan de una larga tradición en las culturas occidentales.

En los márgenes de la categoría, al contrario, se sitúan aquellas obras que no cumplen todos los requisitos o los cumplen de manera leve: solo participan parcialmente de los atributos prototípicos. Ese es el caso de los ejemplos que enumerábamos antes, que pueden o no ser denominados *series* dependiendo de las experiencias particulares del individuo, su particular proceso conceptual o el contexto del acto comunicativo.

Puede decirse que con esto solventamos, al menos en parte, el Problema de la Fragmentariedad, que habíamos recogido en el §*Primer capítulo recopilatorio*. Tenemos claros los elementos que entran en juego y, sobre todo, que no hay unas reglas cerradas (no hay nada necesario y suficiente) organizando esos elementos. Es más, sabemos por qué no hay unas reglas y cómo su relación se formula a partir de tendencias sociales.

Con lo que, llegados a este punto, propuesta una definición de la serialidad, es momento de plantearnos qué implicaciones tiene y qué podemos hacer con ella. Para seguir tirando del hilo, parece conveniente ahondar en esa faceta cambiante, más inestable, que son las convenciones culturales. ¿Qué implica que ellas condicionen lo serial?, ¿qué efectos son capaces de conseguir?, ¿quiénes controlan las convenciones y cómo se controlan?, ¿para qué querríamos controlarlas?...

Estas preguntas intentarán resolverse en los siguientes apartados (§1.9 y §1.10). Las respuestas que podamos encontrar deberán ayudarnos a entender no solo la serialidad sino también el nexo entre palabra (o concepto) y sociedad. Será a partir de esta relación compleja, problemática, como se nos abrirán las posibilidades de las siguientes bloques de la presente tesis doctoral (§2 y §3).

De la serialidad a la teleserie
Podría ser que algún lector eche en falta mayor concreción a la hora de explicar por qué hemos necesitado saltar de *serialidad* como categoría supraordinada, muy abstracta, a *teleserie* como categoría de nivel básico, más manejable. Pero para justificar mejor nuestra decisión necesitamos recurrir a ejemplos particulares. Mantenernos todo el rato en el nivel abstracto nos arrastraría a un exceso de datos y a una borrosidad incómoda. A continuación enumeraremos un posible corpus de la serialidad en general (atendiendo solo a casos notablemente prototípicos y reconocidos dentro de nuestra cultura) para demostrar, primero, la imposibilidad práctica de atajar todos los medios y todas las artes sin correr el riesgo de abarcar demasiado y, segundo, dejar constancia de otras líneas de investigación que nos habría gustado seguir de haber disfrutado de más tiempo. Para limitar el corpus, podríamos seleccionar cosas tan variadas como: — Los cuentos de Teo y los de Geronimo Stilton. — Los poemas de un libro. — *Las ilusiones* y *Los ilusos*, novela y película de Jonás Trueba. — La *Orestíada* de Esquilo; *Edipo rey*, *Edipo en Colono* y *Antígona* de Sófocles. — La escritura de románticos, ensayistas, aforistas, Benjamin o Derrida. — Las *Figuras* de Genette o los volúmenes de *Tiempo y narración* de Ricoeur. — Los *Pensadores* de Rodin, los *Urinarios* de Duchamp, los *Gritos* de Munch. — Las series (así llamadas) de los pintores impresionistas. — Las interpretaciones que Picasso hizo de *Las meninas*. — Las *Variaciones Goldberg* y las canciones de *Sandinista!* — Los álbumes de Led Zeppelin (*II*, *III*, *IV*) y las sesiones de Bizarrap.

— Las películas y series del Universo Cinematográfico de Marvel.
— Los *westerns* de John Wayne.
— Los *late-nights* y los *late-lates*.
— Los programas televisivos del corazón, los *realities*.
— Los pódcasts de amigos hablando de cualquier cosa.
— La obra transmedia de los traperos, como Cecilio G. o La Zowi.
— Los Fotologs, los hilos de Twitter, los grupos privados de Facebook, los canales de YouTube, los perfiles de Instagram, las cuentas de TikTok y los dos minutos diarios de BeReal.

Otro enfoque podría optar por describir cada uno de los atributos de lo serial por separado. La UNIDAD puede conseguirse de muchísimas maneras (desde la aparición paratextual de Alfred Hitchcock en la presentación de cada episodio de *Alfred Hitchccok Presents* [*Alfred Hitchcock presenta*] (1955-1962) hasta la forma plana y pequeña del cromo en un álbum de Panini). La FRAGMENTARIEDAD se construye con mil estrategias distintas (desde la separación temporal de veinticuatro horas que permite jugar un nuevo Wordle hasta la decisión de publicar *À la recherche du temps perdu* en distintos volúmenes, en contra de las pretensiones de Proust). La INTENCIÓN se refleja en todo tipo de fenómenos (desde la traducción comercial al castellano de esas películas que terminan en *…como puedas* hasta la selección de unos —y no otros— relatos a la hora de conformar un libro de cuentos). Y la APERTURA, quizá la propiedad más compleja y la más interesante, se deduce de hechos que nada tienen que ver entre sí (desde la generación de tensión en los cebos de los culebrones hasta la búsqueda de nuevos sentidos y efectos artísticos reutilizando las mismas formas en *La serie de las catástrofes* de Salvador Dalí o en *Una serie de catastróficas desdichas* de Lemoney Snicket).

¿Qué haríamos nosotros con casos tan dispares? A decir verdad, ni es posible cercar la variedad ni nos interesa lo heterogéneo por lo heterogéneo. La amplitud propia de las categorías de nivel supraordinado, que hemos querido demostrar a base de enumerar ejemplos de toda naturaleza, es la principal razón por la que, para estudiar la serialidad, vamos a remitirnos únicamente a un tipo concreto de serie: la teleserie o serie de televisión. Este objeto de estudio es igualmente borroso en su definición y límites, pero al menos permite referirnos con claridad a un tipo de obras que la totalidad de la población occidental acepta como seriales, algo que no tendría por qué suceder con los casos anteriores. Nos atenemos a un corpus más cerrado, pero también más preciso, reconocible y asentado.

Antes de cerrar este comentario, sin embargo, nos gustaría exponer dos argumentos más. Queda claro que necesitamos descender de nivel cognitivo, pero ¿por qué hemos escogido la serie de televisión, de entre todos los tipos de series?

En nuestra opinión, las teleseries se han convertido en el paradigma de la ficción serial para todos los niveles de la cultura. Los críticos y académicos y el ciudadano lego (todos ellos lectores de noticias, de memes y de otros mil objetos de estructura serial) han mostrado una gran acogida a la pluralidad de forma y fondo, de creación, difusión y recepción, de las teleseries. Y el circuito de la cultura se ha amoldado rápidamente a ellas. Así se explica que exista un sintagma preciso para el medio audiovisual, *serie de televisión*, tanto para las emisiones en abierto como en plataformas, pero no para literatura, arquitectura o cine.

Es cierto que la literatura tiene tecnicismos como *folletín* o *novela por entregas*, pero alude solamente a formatos distintos dentro de lo serial-literario: no incluye sagas o macronarrativas, por ejemplo. En el ámbito televisivo lo importante es el sintagma englobador, *teleserie* o *serie*, una única palabra que abarca la serie folletinesca (*telenovela*) y, además, todo un cúmulo de palabras que da voz a la diversidad y riqueza del mundo serial-televisivo. Solo la radio, directa predecesora, tuvo la *radionovela* —o simplemente *novela*—; pero tenemos que admitir que hoy, al menos en nuestro país, su presencia y prestigio es notoriamente menor.

De hecho, según decíamos, la serie de televisión ni siquiera tiene por qué emitirse en televisión: se entiende perfectamente que ha de ser audiovisual y contar con varias partes accesibles en el tiempo (las historias de Facebook o de Instagram, efímeras, no «hacen serie», en este sentido). Esto no ha sucedido así en la distinción entre radio y pódcast, por ejemplo; el criterio de la programación, hoy perdido para lo audiovisual a causa del triunfo de las plataformas, todavía es importante en el mundo de lo puramente auditivo.

Siguiendo esta lógica, los términos *capítulo*, *episodio*, *miniserie*, *temporada*, *hiato* o *piloto* resultan reveladores sobre cómo comprendemos las teleseries, frente a las *sagas*, *franquicias*, *trilogías*, *tetralogías*, *pentalogías*, *decálogos*, *secciones*, *ciclos* o *volúmenes* de otras artes. Todas ellas tienen un único denominador común: hacen referencia a la relación entre unos fragmentos y un todo; pero solo las de las teleseries hacen referencia a lo que habitualmente entendemos como *serie*, y no a compilaciones u obras-en-partes. Las series de televisión son comprendidas, vividas, experimentadas como un objeto distinto de otros productos, audiovisuales o no. Tienen unos guiones de conducta asociados, unos marcos de referencia y unos esquemas de comprensión mejor definidos que el resto de productos seriales que podamos encontrar, tal y como explicaremos en el bloque §2.

Esta situación de las teleseries se debe a un proceso de institucionalización como arte independiente que no han sufrido la novela por entregas o la serie escultórica, por poner dos casos evidentes a los que seguimos mirando antes como novela o escultura que como *por entregas* o como *serie*.

El segundo argumento para concentrar en las teleseries el objeto de estudio de esta tesis, según se exponía en la introducción, es que nos interesa tratar los efectos de la serialidad en lo relativo a la ficción y a la experiencia estética. Esta es una tesis en teoría de la literatura y, por tanto, pretende obtener beneficios teóricos en el ámbito artístico. Consideramos que la serialidad es un aspecto esencial que no ha tenido demasiada cabida en las teorías de la ficción y que podría iluminar algunos problemas o conflictos aún por explicar. Aunque somos conscientes de que no todas las series de televisión son ficcionales, creemos que su modelo narrativo —ficcional o no— arrojará más luz sobre el disfrute del relato estético inherente al ser humano que la serialidad de unos cromos o unos tomos casi enciclopédicos sobre Narratología. Esperamos, por tanto, que los hallazgos de esta tesis puedan proyectarse no solo a otros objetos culturales seriales, sino también a otras obras ficcionales (del tipo que sean).

Así, puestos a abordar la serialidad con un corpus concreto, la opción de la teleserialidad nos parece la idónea. Hemos mencionado el auge reciente de las series de televisión, que ha motivado la aparición de una gran cantidad de obras que no han sido todavía estudiadas con la profundidad suficiente. El fenómeno fan, transmedial, de prosumidores y cocreadores que acontece en nuestros días ofrece numerosas situaciones novedosas para profundizar en las relaciones entre el ser humano y el arte. A lo que se suma que nuestro análisis no se agota en las excepcionalidades: reiteramos que la teleserialidad es la excusa, el pequeño espacio de trabajo desde donde lanzar hipótesis más generales hacia otros medios y realidades. Ubiquémonos primero en esta cartografía de relaciones, pensemos la serialidad en una variante topológica concreta: la serialidad *de* las teleseries, la serialidad *en* las teleseries. Más adelante podremos, desde esa base, volver al nivel supraordinado, ascender hacia la abstracción.

1.9. Las palabras en las cosas: trabajo lingüístico responsabilidad

En *Crátilo*, uno de sus diálogos sobre el lenguaje, Platón pone en boca de Sócrates las siguientes palabras: «En verdad, puede que sea superior a mis fuerzas y a las tuyas dilucidar de qué forma hay que conocer o descubrir los seres. Y habrá que contentarse con llegar a este acuerdo: que no es a partir de los nombres, sino que hay que conocer y buscar los seres en sí mismos» (§439b).

La sentencia del filósofo esconde una dicotomía: o atendemos a las palabras o atendemos a las cosas. Sin embargo, en los anteriores apartados hemos concluido que la manera en que percibimos las propiedades empíricas, la manera en que taxonomizamos la realidad y la dividimos en categorías y la asociamos a usos y conceptos prototípicos…, está influida tanto por las características formales del mundo designado como por la lengua que nos impone nuestra cultura y las costumbres que constantemente modulan esos mismos usos lingüísticos.

A estas alturas, somos incapaces de separar el estudio de los objetos del estudio de la recepción, denominación y uso de esos mismos objetos. Las entidades que componen nuestras experiencias no son nada sin el marco cultural que las ubica y las dota de sentido. Por lo que, entendemos, en un estudio como el presente, en el cual se busca definir la serialidad y profundizar en las formas y efectos de las teleseries, no hemos de dejar de lado el factor sociopolítico que las rodea sino ahondar en él. Porque, además, resulta que los modos en que la sociedad interactúa y moldea los conceptos no son siempre iguales. Existen algunos matices que merece la pena tener en cuenta.

Es momento de explicar una de las teorías clave de Hilary Putnam, ya aludida o sugerida en varias ocasiones a lo largo de la presente tesis. En su conocido texto «The Meaning of "Meaning"» (1975), este autor explica cómo la asignación de significado (sentidos y extensiones probables) a los significantes viene parcialmente impuesta por algunos grupos selectos dentro de la comunidad. Existe, por tanto, una *división del*

trabajo lingüístico entre ese grupo privilegiado al que se le presupone un estatus de conocimiento por encima de la media y el resto de hablantes, donde unos guían a los otros en el uso de ciertos términos más o menos técnicos.

Así, según este filósofo, no todos los hablantes de un idioma participan con la misma responsabilidad en la construcción y transformación semántica de la lengua: existe el consenso de que el uso de los *expertos* (es un tecnicismo de Putnam), podríamos decir simplificando sus ideas, marca un camino que el resto de *no-expertos* siguen un tanto ciegamente. El científico sabe definir el oro porque conoce la fórmula química, y el resto de hablantes lo imitamos: aplicamos la palabra a lo que entendemos que es lo mismo, aunque no sepamos ni la configuración molecular ni si los objetos referidos cumplen o no los criterios químicos necesarios para ser, expertamente, oro. Esto no quiere decir que los hablantes utilicemos las palabras como los expertos; nada más lejos de la realidad: los utilizamos como creemos que los expertos los utilizan, sumando a esa herencia que viene de las instituciones todas nuestras experiencias individuales lingüísticas previas.

Estas hipótesis engarzan perfectamente con el problema que tenemos aquí. Pensamos que resulta apropiado preguntarse, si es el químico quien define de manera experta el oro, quién define de manera experta los fenómenos humanísticos. Al trasladar este modelo a los estudios literarios, no nos queda otra que nombrar a los teóricos de la literatura, historiadores, críticos e intelectuales con voz académica y pública como usuarios expertos. Es probable que no tengan el mismo tipo (sobre todo la misma cantidad) de prestigio que en la actualidad acumulan los científicos, guardianes de la Verdad empírica, pero sin duda son el segmento demográfico al que se le atribuye una competencia mayor para discernir qué es arte, qué no, por qué o para qué. Así, aunque no contamos con ecuaciones o formulaciones matemáticas que doten nuestros «descubrimientos» de la objetividad de la que gozan las ciencias exactas y naturales, estamos obligados igualmente a transitar las hipótesis (incomprobables), las teorías (incompletas a la fuerza) y los resultados (subjetivos, en la medida en que son interpretables), y a dictaminar sobre ellos para el resto de la comunidad. La falta de conclusiones «experimentales» no nos quita nuestra posición de privilegiados; solo la atenúa un poco. Los humanistas «de carrera» tenemos que ser —porque no hay nadie más— los usuarios expertos de los tecnicismos que emanan de nuestro ámbito y que se propagan por el grueso poblacional.

Ese *tener que ser* contiene un doble sentido. Por un lado, señala que no nos queda otra, que somos expertos para con el resto de ciudadanos queramos o no queramos. Por otro, indica una obligación, un compromiso. En este sentido, no nos parece exagerado decir que tenemos la responsabilidad de «utilizar bien las palabras». Nuestra elección del vocabulario, los adjetivos que escogemos para acompañarlos, la precisión

de los juicios sobre esas obras culturales que pertenecen a todo el cuerpo social… tienen una impronta política. Cuando reforzamos un *patrón* lingüístico, no debemos olvidar la polisemia del término: un patrón es 'un modelo o muestra que sirve para obtener otra cosa igual', pero también 'el dueño de la casa, jefe, regulador de las normas y encargado de imponer orden' (Pasquinelli, 2023: 14n). La posibilidad de caer en el sesgo ideológico si nos descuidamos o damos poca importancia a nuestra tarea es bastante alta.

El resto de hablantes también es parcialmente responsable (vimos con Wittgenstein que es el encuentro constante con las palabras lo que acaba configurando el contenido semántico de un término), pero su poder simbólico es *a fortiori* mucho menor. Putnam aporta a la teoría del significado como uso una idea importante: no todos los usos afectan igual. No es lo mismo escuchar la palabra *bello* de boca de una profesora universitaria de Estética que de una contable que trabaja para una sucursal bancaria. La marca que dejen en nosotros ambos usos no puede guardar la misma fuerza.

Tendremos que pensar, así, qué quiere decir *utilizar bien las palabras*, cómo se traduce esa responsabilidad a las acciones de la vida académica y cotidiana.[10] Y, conociendo de antemano los sofismas del esencialismo y las posibilidades de la borrosidad, la pluricentralidad categórica o la prototipicidad, *utilizar bien las palabras* significa, en nuestra opinión, utilizar las palabras con matices, de forma flexible (ya que las palabras son inherentemente flexibles). Habrá que hacer un esfuerzo extra no solo por cuidar nuestro léxico sino por mostrar cómo es ese léxico: dejar en evidencia que las palabras son imperfectas y que su imperfección –escondida, dirigida o declarada– tiene un efecto político en los hablantes.

Para conseguir poner de manifiesto esa flexibilidad, tenemos que jugar con las características ya comentadas, según vimos en §1.7. Por un lado, lo prototípico tiende

[10] Creemos, y esta es una opinión muy personal, que la labor teórica merece todavía más la pena cuando salpica fuera de la teoría. Los textos de Barthes, Sontag, Fish, Kristeva, Bhabha y tantos otros, aunque algunos puedan incluso producir el mismo placer estético que producen los ensayos literarios, realmente «funcionan» con plenitud si, además, logran intensificar, problematizar, enriquecer, matizar… el modo en que el lector se enfrenta a la cultura. Es lo que habitualmente se ha entendido como *pensamiento crítico*, que no es tanto 'ser independiente de cualquier prejuicio', algo absolutamente imposible, como 'manejar con soltura una gran cantidad de marcos y paradigmas de disfrute, para poder saltar de uno a otro según el tipo de rédito que estemos buscando y con la conciencia de que solo son puntos de vista, no dogmas'. El objetivo ideal, casi utópico, es que, si nosotros hacemos correctamente nuestro trabajo y tenemos un poco de suerte, no es difícil que la manera que tenemos de emplear el léxico teórico pueda permear al nivel no-experto. El vocabulario de nuestro día a día quizá alcance al resto de hablantes y, en el caso de que esa transmisión consiguiera ser lo suficientemente contagiosa, estaríamos ante una pequeña gran conquista en la revalorización de las humanidades y en la generación de pensamiento crítico dentro de nuestra cultura. La posibilidad es remota, pero sana y estimulante.

hacia la estabilidad del núcleo (y corre el riesgo de afincarse en el conservadurismo); por otro, lo prototípico está libre de fronteras y de límites precisos (por lo que invita constantemente a la variación). El prototipo se descubre así simultáneamente como un elemento esencial para *entender* la cultura de cualquier comunidad y como una herramienta para *cambiarla*. Y nosotros hemos de tener conciencia de nuestra posición de responsabilidad y, también, de que el uso del lenguaje y de los conceptos provoca consecuencias físicas, históricas, concretas.

Esa es la segunda idea clave que podemos extraer de las tesis de Putnam, en concordancia con Wittgenstein o Rosch. Las personas *vivimos* en función de lo que creemos, verbalmente, que son las cosas: compramos oro al precio del oro, y no al del latón; consideramos las teleseries según el valor de lo televisivo, y no de lo literario. Que desconozcamos qué son expertamente el oro o las teleseries no es óbice para que actuemos como si lo supiéramos. Tendemos al prototipo semántico, y eso es lo mismo que decir que tendemos a la rutina, al prejuicio y a la ideología. (No hace falta que desbarremos en el determinismo lingüístico más radicalizado, una deformación exagerada de las hipótesis Sapir-Whorf; simplemente tenemos que asumir de que los elementos culturales son un filtro verdaderamente importante en la aprehensión y experimentación de la realidad.)

Por más que cueste pensarlo, por tanto, hemos de aceptar que todos estos símbolos y ritos con los que convivimos tienen una importancia heterotópica en las sociedades (Foucault, 1966*a*; 1967; 1982): el hecho de que algo no tenga consistencia física, que no ocupe volumen en el plano empírico, no implica que no resulte irrelevante para las vidas humanas, ni mucho menos que no provoque consecuencias en los gobiernos, las sociedades y las personas. Más bien al contrario, pues su naturaleza intrínsecamente espiritual, metafórica, ficcional incluso, le confiere una gran capacidad para afectar la cosmovisión predominante y a las prácticas folclóricas de una comunidad.

Hay veces en que trabajar con el «inconsciente cognitivo» (Lakoff, 2004: 11), por muy etéreo e indeterminado que suene, es la única manera de producir cambios reales: no existen hechos aislados, sino marcos, lenguajes, mitologías, en los que esos hechos (las obras de arte, los conceptos teóricos, los criterios estéticos, los ideales pedagógicos, los argumentarios políticos, las convenciones sociales…) encajan mejor o peor.

En consecuencia, nos gustaría ver en esta tesis un intento honesto de repercutir fuera del campus universitario. Las ideas que hemos venido exponiendo tienen como primer lector al lector académico, es indiscutible, pero eso no quiere decir que asuman como único objetivo la Academia. Queremos creer que esconden un potencial político y que, a través de la enseñanza y la crítica pueden terminar alcanzando a toda la comunidad. Es en la distancia que separa el mundo empírico y el tejido semiológico donde la teoría puede y debe trabajar. Con un pie a cada lado del abismo.

1.10. Palabra y teoría: cómo quebrar un sustantivo

Que los teóricos han prestado atención a las palabras está fuera de toda duda. Pero que los teóricos hayan prestado atención a las palabras más allá que como herramientas del trabajo académico es otra cuestión.

En este último apartado del primer bloque vamos a mostrar distintas maneras posibles de trabajar con las palabras con plena consciencia de ese potencial político descrito en la sección anterior. Principalmente queremos poner de relieve técnicas que nos parecen poco ventajosas y técnicas que nos parecen más convenientes, partiendo de las ideas sobre cultura, concepto y división del trabajo lingüístico que hemos expuesto hasta este punto. Además, esto nos servirá para aplicar nuestras conclusiones al caso concreto de la serialidad, que ya se ha comenzado a trabajar, pero que todavía promete muchas reflexiones. El objetivo central de este apartado es sacar en claro qué viene a continuación: en qué consistirán el segundo y el tercer bloque de esta tesis doctoral.

Comencemos por señalar dos errores comunes que empobrecen la riqueza intrínseca de los fenómenos sociales y que remiten a esa doble faceta de lo prototípico que acabamos de describir: repetición y novedad. El primero lo encontramos en quien intenta petrificar la cultura, como si se tratara de una obra tallada en mármol para la eternidad. El riesgo para la cultura, en este sentido, es el de la canonización, el de la simplificación, el de la-lectura-siempre-igual. Conocemos tan bien el camino que no solo hemos cerrado los ojos, sino que lo recorremos sin necesidad de prestar excesiva atención. (O no hace falta recorrerlo, solo recordar cómo los otros lo han recorrido antes que nosotros.) La identidad nacional, la definición de la obra de arte, la selección y organización de los currículos educativos… pasan entonces a ser considerados constructos monolíticos e invariables.

En la literatura, un ejemplo de esto lo tenemos en cierta consideración social del *Quijote* que se ha propagado por la opinión popular. El *Quijote* es una novela muy citada, aludida, homenajeada, reutilizada…, pero no tan leída ni interpretada con actitud crítica y, en terminología de Barthes (1973*a* y en otros textos), antidoxática. Al elevarse a la categoría de mito dentro del canon occidental, hay veces en que pierde sus particularidades específicas y toma forma de abstracción. De alguna manera, cualquier acercamiento al texto de Cervantes está mediado profundamente por ese prejuicio, hasta el punto de torcer las interpretaciones posibles para hacerlas coincidir con las expectativas (volveremos sobre ello en §2.6). Cuando leemos un fragmento en el instituto, escuchamos una cita del texto en el telediario cada veintitrés de abril, lo encontramos aludido en las entrevistas a escritores… se activa y se asienta esa imagen, ese ídolo. La concreción del *Quijote* queda cada vez más lejos, y la palabra *Quijote* se estanca en un significado cerrado y estático.

Quien confíe en esa lectura fosilizada del *Quijote* estará asumiendo que la cultura es invariable; creerá en la falsa promesa de poder repetirla hasta la eternidad desde la ingenuidad y la blancura ideológica. En lugar de acercase al canon con una actitud crítica, se contentará con conocerlo de oídas y se cegará ante las ambivalencias y las plurisignificaciones de la obra. Hará del rizoma raíz, volviendo yermo el texto. Cuando, en verdad, muchas de las obras consagradas van en contra de esa simplificación. Decía Hillis Miller que «[t]he canonical texts are as strange as any texts uncovered by anthropologists or by students of minority cultures. They are so odd, in fact, that one wonders whether they can ever really have been dominant at all, that is, whether they have ever actually been read» (1998: 4).

La respuesta que podemos ofrecer a quienes caen en este error es muy parecida a la que dimos contra los esencialistas metodológicos. Si aquellos creían en la pureza semántica de la terminología, estos creen en la universalidad de las obras y en la fijeza de los marcos categoriales. En ambos casos, las palabras esconden sus problemáticas internas y tratan de pasar desapercibidas. Con lo que el vocabulario teórico sufriría la posibilidad de estancarse y acomodarse en unos significados ajados, incapaz de perfilar con precisión las múltiples facetas y las múltiples aristas de los fenómenos artísticos, que a su vez perderían la facultad de provocar sorpresa. Las opciones para poner solución a este error están casi siempre relacionadas con la obligación de no tomar el léxico por sencillo o transparente: evitar, dentro de lo posible, utilizar los sustantivos como si se supiera de antemano a qué se refieren en ese nuevo contexto. Al igual que hablar de una obra estética siempre implica, de algún modo, ampliarla, proyectarla, también usar una palabra cualquiera (un título, un género artístico, un efecto), siempre supone reformarla y adecuarla a una nueva situación en el mundo. Pensamos que ese acto debería hacerse consciente y manifiesto.

Vayamos ahora al segundo error común. En el polo opuesto a los petrificadores de la cultura, hay quien sí parece haber entendido esa condición especial de las palabras, de los signos y los ritos en general, pero termina igualmente enredado entre sus hilos. Este grupo ha sido encantado por la magia de las palabras y, por lo general, considera un gran éxito acuñar un vocablo, como si un nuevo nombre fuera la respuesta total y absoluta a un debate humanístico.

El problema aquí reside, creemos, en dos presunciones. Por un lado, la idea de que estemos buscando una solución «definitiva» debería ser desechada cuanto antes. El gesto adánico puede generar la sensación del descubrimiento: he encontrado este neologismo porque he encontrado una nueva especie dentro del mundo «natural» de las obras de arte. Nuestra propuesta, más bien, ha venido subrayando la importancia de aprender a mirar, actuar y disfrutar de la cultura sin aspirar a la novedad absoluta. Lo más importante no es la clasificación en sí, sino cómo una clasificación puede ayudar a la mejor comprensión (o a una comprensión diferente) de una determinada experiencia estética.

Por otra parte, también nos parece problemática la proliferación exagerada de sustantivos. No queremos decir con esto que el uso de léxico especializado sea inútil; de hecho, esta tesis dedica muchas páginas a hablar de las palabras y se sirve de multitud de tecnicismos. Más bien intentamos señalar que el éxito está en los usos, las perversiones *productivas*, las proliferaciones y complicaciones de las voces sígnicas *que se difunden* (Stengers, 1987). Nos interesan los sustantivos que se alargan y se matizan, que se concretan muchas veces, hasta que se vuelven ricos en matices.

Porque, si no, nos exponemos a discutir demasiado sobre palabras en vez de sobre fenómenos. Y ya decía Rorty (1985: 135-136) que es imposible debatir contra el vocabulario: solo podemos atacar la proposición y el discurso, la palabra puesta en práctica, contextualizada en el espaciotiempo. El neologismo, cuando consigue enraizar y crecer —aunque eso implique que deje de significar exactamente lo mismo—, puede quedarse en una simple tautología. Su sentido viene impuesto por su autor, sin poder desarrollarse por otros caminos. Funcionaría entonces como una innovación sin marco contra el que destacar, abocada a una vida breve y sin relevancia.

Los dos errores que hemos comentado nos conducen hacia una conclusión sencilla de formular, pero no tan fácil de pensar en el terreno práctico: hemos de evitar caer embelesados por el lenguaje. Como anotaba Barthes, la hermosura de una palabra no proviene de su sonoridad, de su originalidad y ni siquiera de la combinación poética de ambas: «La palabra me entusiasma según esa idea de que *voy a hacer algo con ella*» (1975: 173). Nombrar no es suficiente; solo es el primer paso de un camino mucho más largo.

James, uno de los fundadores de la pragmática, ha definido con acierto la mitología que esconde este tipo de actitud mística:

> Ustedes saben que los hombres siempre han anhelado una magia prohibida, y también saben que en la magia las *palabras* siempre han tenido mucha importancia. Si se posee su nombre, o la fórmula del encantamiento que le atrapa, se puede llegar a controlar al espíritu, genio, demonio o poder que sea. Salomón conocía los nombres de todos los espíritus y en esa medida los tenía sometidos a su voluntad. El universo, pues, siempre apareció a la mente natural como una especie de enigma, cuya clave debería buscarse en la forma de alguna palabra o nombre que fueran reveladores o tuvieran poderes. La palabra nombra el *principio* del universo y poseerla es, hasta cierto punto, poseer el universo mismo. «Dios», «Materia», «Razón», «Lo Absoluto», «Energía», son algunos de estos nombres clave. Cuando los posees, puedes descansar. Has llegado al final de tu pesquisa metafísica. (1907: 84)

Y lo cierto es que nosotros conocemos de sobra los sortilegios de la Academia (le robamos la fórmula del hechizo a García Rodríguez):

> alienación, logocentrismo, diseminación, *différance*, sexualidad, gramatología, abismo cognitivo, energía social, relativismo extremo, auto-comprensión, lectura de suspicacias, descanonización, campos de conflictos, diáspora, poder, estrategias, alteridad, margen, dialogismo, hegemonía, orientalismo, rizoma, subalterno, institucionalización, polifonía, fragmentación, sujeto (también sujeto escindido), paradigma (cambio de), identidad, ideología, escritura, discurso, elitismo, lectura (proceso de), postcolonialismo, minoría, intransitividad, proyección, legitimidad, convención, indeterminación, intertextualidad, alienación, arqueología, superestructura, teoría del caos, cyborg, desterritorialización. (2009: 93)

(Quizá podríamos añadir *fractalidad*, *reescritura (de)*, *parresía*, *descentramiento*, *xenofeminismo*, *reticularidad*, *apropiacionismo*, *metaficción*, *afecto(s)*, *corporalidad*, *topología*, *(narrativa) compleja*, *planetariedad* o *autoficción*, entre otros muchos términos.) Sabemos la claridad y la belleza, la tranquilidad y la legitimidad que se obtiene con el mero hecho de escribirlos. Sufrimos, como todo ser humano, de esa suerte de trastorno obsesivo compulsivo por el que nos gusta ver las cosas bien ordenadas, cada una en su cajón, cuadriculadamente dispuestas: etiquetadas.

Pero la existencia del concepto —atractivo por su tradición o atractivo por su modernidad— no es suficiente. Estamos con García Rodríguez en que existe «un ensañamiento en el sostenimiento acrítico del *storytelling* teórico, generar una miríada de adeptos, cuando, en realidad, toda idea teórica debería llevar dentro la carga explosiva de su autodestrucción» (2020: 24-25). Y, como señalaba Mukařovský del estructuralismo, para alcanzar una concepción de la ciencia que no se base solo en apriorismos o

solo en empirismos, para desarrollar ideas que hagan el viaje de ida y vuelta y se pregunten sobre su propio método y los axiomas que los rigen, vale menos «un cambio precipitado de viejos conceptos por otros nuevos» que «llenar los conceptos habituales de un sentido activo permanentemente renovado» (1940: 45). O en palabras de Wittgenstein, una vez más: «construir conceptos-ficción que nos enseñen a entender nuestros conceptos» (1949: 23), acompañar todo acto de crítica y toda filosofía estética con la reflexión metateórica consciente que tanto defendía Barthes (1970*a*).

A nosotros nos gustan las ideas de Mukařovský, Wittgenstein y Barthes, y por eso intentaremos avanzar por una vía que supere la magia del nombre: discursos bonitos que se quedan en la conversación ligera, que no toman nunca tierra, como aquellas palabras de las que hablaba Chirbes (2007: 229) en boca de sus personajes. «Las palabras ardían en el aire durante algunos segundos, y luego caían convertidas en ceniza. Eran sólo estrategias del yo». Porque entendemos que nuestro trabajo no tiene tanto que ver con el significante como con el significado y sus múltiples sentidos, esto es, sus múltiples usos. Ni aceptamos la cultura como natural, sino que la observamos con ojo y oído críticos, atentos a sus fisuras, sin contentarnos con que ya exista una palabra que parezca adecuarse al fenómeno estudiado —como si esa palabra sintetice a la perfección una esencia eterna e inmutable—; ni nos conformamos con un mero cambio de *look*, con acuñar vocablo tras vocablo, sustantivo tras sustantivo, cambiando una taxonomía por otra, pero sin profundizar en cada una de ellas, sus beneficios y sus deficiencias prácticas.

En el fondo, lo que estamos proponiendo es un resumen de lo visto hasta el momento: hemos de cambiar la categoría, la prototipicidad, antes que cambiar las palabras en sí. Una vez transformado el marco, los nuevos términos llegarán solos y los viejos significarán otra cosa. De cualquier otra forma, sucederá lo que ha pasado con algunas expresiones tabúes en nuestra cultura, que han sido sustituidas por eufemismos que acaban otra vez emponzoñados por las connotaciones negativas y necesitan de una nueva metamorfosis (por ejemplo: *persona retrasada*, *minusválida*, *discapacitada*, *con capacidades diferentes*…). Si no se modifica la totalidad del signo, significante, significado y referente, si la sociedad no cambia el prejuicio (el *capacitismo* o la *normalidad*, en este caso), la renovación léxica solo obtendrá un efecto parcial y momentáneo.

La pregunta del millón será, entonces, cómo conseguir todo esto, del papel a la práctica. Cómo trabajar con la categoría conceptual y semántica, mientras, por una parte, evitamos recargarla de neologismos y, por otra, utilizamos las palabras conocidas y populares sin ingenuidad. Cómo servirnos de la elasticidad y borrosidad léxica para producir beneficio teórico. De manera sintética, se nos ocurren como mínimo cuatro métodos (ampliando algunas exploraciones previas, Del Río Castañeda, 2022).

El primer método es deslizarse entre las distintas posturas enunciadas y analizadas al comienzo de este bloque §1, evitando cualquier tipo de extremismo o estatismo. Esta técnica requiere que nos movamos entre el realismo, el aplicacionismo y el escepticismo según convenga, sacando provecho de lo que cada actitud ofrece para bien y evitando todo aquello que nos aboque a callejones sin salida. Si conseguimos utilizar las palabras, a la vez que las ponemos en contacto con sus tradiciones y sin perder el espíritu crítico, nuestros textos serán quizá un poco contradictorios, pero mucho más eficientes en el uso del vocabulario. Al tomar conciencia constante del salto entre lengua y mundo, entre lengua y teoría y entre teoría y mundo, y pese a todo mantener la intención de hablar, estaremos más cerca de encontrar un lenguaje imperfecto pero honesto. Las imprecisiones pueden tornarse entonces significativas: habrán sido canalizadas para provocar ciertos efectos, como sucede con las expresiones metafóricas (claramente ilógicas, ficcionales y lúdicas, y aun así muy sugestivas). Este método, en definitiva, consiste en buscar el fracaso de la definición para poder por fin trabajar con un objeto abierto en canal, en retorcer el léxico hasta agotarlo y hacerlo a un mismo golpe expresivo e imposible, tan evidentemente útil que se revela a sí mismo como falso e impostado (o viceversa).

El segundo no ha sido explicitada en ningún momento, pero es extremadamente sencillo: acompañar al nombre con un adjetivo. Creemos que de las ideas expuestas se deriva la necesidad de desconfiar del sustantivo, ya sea en forma de neologismo (como *significante*), ya sea en forma de monolito (como *referente* en sí mismo y de sí mismo, como palabra en mayúscula y por tanto peligrosa, que diría Weil, 1937: 353), para centrarnos sobre todo en el contenido (como *significado*). La técnica que proponemos aquí la tomamos de Althusser (1967: 10-11) y se basa en construir «expresiones compuestas», es decir, en incluir otra palabra que muestre los matices del nombre para, ya de paso, evitar que ningún término quede suelto, como dado por sabido. Gracias a ello, la teoría no tiene necesidad de saltar de un Nombre a otro Nombre, de una clase a otra, como si lo más importante fuera el tamiz con que cribamos y catalogamos la realidad (y no la realidad en sí). Al añadir un adjetivo —de los muchos posibles—, se fuerza a la palabra a mantener la minúscula: deja de parecer un acceso (lingüístico) a la totalidad. El adyacente *especifica*, visibiliza la parcialidad del sustantivo y lo exorciza de la unicidad totémica: explora las connotaciones, posibilidades laterales y usos futuros de un único término. Incluso, permite acercarnos de manera directa a los atributos relativos, relacionales, graduales, no-esenciales u opuestos a lo que parece esencial del nombre adjetivado (¿para qué utilizaríamos un adjetivo si el propio sustantivo al que acompaña diera por hecho la información que este aporta?).

La tercera propuesta se parece mucho a la anterior. En vez de expresión compuesta (por adjetivación) hablaremos de expresión múltiple (por aposición). Esta variante de

la paráfrasis tiene como principal objetivo rebajar la importancia del etiquetado. Al acumular sustantivos más o menos equivalentes para designar a un único fenómeno, se logra mostrar la desconexión entre lenguaje y mundo. Todas esas palabras pueden designar una única fracción de la realidad (o lo que es lo mismo: ninguna de ellas consigue hacerlo satisfactoriamente porque, si no, el resto no serían necesarias).

La cuarta y última táctica consiste en evitar cualquier tipo de presunción de belleza estilizante o de precisión técnica a la hora de emplear conceptos teóricos. Rechazar los vocablos llamativos o biensonantes en favor de aquellos abiertamente fallidos, manifiestamente imperfectos, *rotos* de antemano. Por ejemplo, utilizar fórmulas metafóricas o manidas puede ser una decisión inteligente para impedir que el concepto con el que trabajamos se solidifique. Su imprecisión evidente lo vuelve inestable, e invita al lector a realizar cierto esfuerzo interpretativo al respecto.

Estas cuatro posibilidades, por lo tanto, sirven como recordatorio constante del decalaje que existe entre realidad y lenguaje. Evitan cualquier posibilidad de reificación definitiva de una determinada parcela del mundo bajo la protección de la palabra técnica (que es, en el fondo, lo que hace todo sustantivo: designar una clase de uno o más ejemplares por medio de un conjunto de fonemas). Y juegan a conectarla con otros espacios, con atributos concretos —prototípicos o no—, con sus paradojas y oquedades internas, haciendo patente su fluidez e inestabilidad.

Necesitamos decir el mundo, y de alguna manera lo decimos, pero eso no ha de hacernos creer que podemos realmente explicarlo y agotarlo con un mero sistema de signos, por complejo que este sea. Nos interesa mantener viva la cara oscura de las palabras. Y para ello conviene tener siempre en la cabeza la máxima de Barthes: «Lo que puedo nombrar no puede realmente punzarme» (1980*b*: 100). Siempre hay algo que se escapa al lenguaje y, por lo general, ese algo inefable (acaso aludible de refilón) esconde las experiencias de mayor interés. Solo el nombre capaz de sugerir lo que queda detrás de sí guarda un verdadero potencial teórico.

Por todo lo explicado hasta el momento, profundizar en la teleserialidad en el plano teórico supone hacer más compleja la relación que mantenemos en el plano práctico con las series de televisión. Dado que el objetivo de esta tesis es analizar y enriquecer la serialidad estética, a partir del caso concreto de las teleseries, no intentaremos bajo ningún concepto negar, borrar u olvidar los prototipos que articulan la categoría de las series contemporáneas. Al contrario, trataremos de

— analizarlos pormenorizadamente, conocer y poner de manifiesto sus fallas ideológicas para, al menos, ser conscientes de ellas;
— probar diversos acompañantes para el sustantivo *serie*, buscarle otras etiquetas imperfectas desde las que comprenderlo no mediante la sinonimia

(cambio de significante: el neologismo) sino desde la adjetivación, la aposición o la metáfora (cambio de significado: la categoría);

— repensar, problematizar y enriquecer las experiencias físicas, políticas e intersubjetivas en torno a la recepción artística serial, limpiando todo resto de *naturalización* que podamos encontrar.

En consecuencia, si el lenguaje es inevitablemente borroso; si el lenguaje tiende hacia lo estereotípico (Barthes, 1971*a*: 322) y nada podemos hacer contra esta condición; si la destrucción del viejo mito solo implica la consolidación de un mito nuevo, pero igualmente mito; si no hay vida lingüística fuera del prototipo; entonces tendremos que aprender a trabajar con las palabras en todo lo bueno y en todo lo malo que nos ofrecen. Habremos de concretar definiciones truncadas, plurales, que evidencien su fracaso de antemano. Guardamos la opción de hacer visibles todas las grietas, de proyectar el sustantivo hacia nuevos sentidos inesperados, de acumular en torno a él adjetivos y aposiciones, hasta que se vea sobrecargado de significados (y resulte impensable que pueda hacer referencia a una sola cosa).

Tal vez llegue el momento ideal, incluso, en que la palabra termine siendo *demasiadas* cosas como para resultar siquiera útil. En ese contexto, hablar, por ejemplo, de *teleserie* nos diría mucho, tanto que requeriríamos una glosa al lado que la especificara. Cuando no seamos capaces de utilizar *teleserie* de manera sencilla y directa, sino que se nos presente en la mente como un vocablo enmarañado, que se bifurca en sentidos posibles y amplía sus redes de influencia a referentes más variados que nunca, será entonces cuando podremos decir que efectivamente sabemos mucho sobre la teleserialidad.[11]

Y es por todo eso por lo que, aunque suene paradójico, el éxito de la teoría literaria es hacer que las categorías de nivel básico se vuelvan tan intrincadas que casi asciendan al nivel supraordinario: analizar al milímetro un corpus cultural, adjetivar cada fenómeno que lo rodea, enumerar los posibles efectos y las relaciones que mantiene con los intérpretes… para finalmente conseguir que ese corpus sea inimaginable, inasible e innombrable. Al mostrar la falta de límites de la categoría, mostraremos también su

[11] A estas alturas, recomendamos volver a leer las citas iniciales del bloque §1. Podrían ir encajadas aquí, una detrás de otra, ya que aguijonean con precisión las diferentes facetas que hemos trabajado alrededor de los conceptos, las palabras y la teoría literaria. Además, el ejercicio de relectura funciona como prueba empírica de nuestro —por así decir— marco metodológico: comprobemos cómo cambiar el significado (el prototipo) del término *nombre* también modifica radicalmente la experiencia de su interpretación. Esperamos que aquellas citas brillen con mayor fuerza porque, ahora, hablan de más cosas y apuntan hacia más lugares.

potencial político y estético. Hacer teoría es asumir —y buscar, y señalar— la derrota de la definición.

Y si
ustedes se imaginan
que mi trabajo
consiste en utilizar
palabras ajenas,
aquí tienen,
camaradas,
mi estilográfica
y escriban
ustedes,
si quieren.
(Mayakovski, 1926: 126)

Tercer capítulo recopilatorio

Cerramos la primera parte de esta tesis condensando, una vez más, algunas de las ideas principales en nuestra argumentación.

(s) Hemos hallado cuatro atributos, cuatro hilos que se enredan entre sí para formar el ovillo de la categoría supraordinada *serialidad*: UNIDAD, AUTORÍA, FRAGMENTARIEDAD, APERTURA. (§1.8)

(t) Pero también hemos comprobado que, en último término, estos atributos son más o menos relevantes según factores sociales (una serie es más o menos serie o no es considerada serie también dependiendo de los hábitos asumidos por una sociedad). (§1.8)

(u) Así, hemos entendido que el estudio de lo social es clave para el teórico: no hemos de separar palabra y cosa, sino estudiarlas en su relación mutable y contextual. Sobre todo porque las categorías mentales, humanísticas, también tienen influencia directa sobre las prácticas históricas, concretas y físicas de una cultura. (§1.9)

(v) Tenemos claro, así, que las palabras y los conceptos no deben ser tratados como piezas monolíticas de la cultura ni como fórmulas de un conjuro: hemos de evitar el dogma y la imposición unilateral. (§1.10)

(w) Especialmente nosotros, de hecho, pues los teóricos y críticos de la literatura y el arte somos quienes tenemos una mayor responsabilidad con el uso de las palabras, en la medida en que nuestras acciones marcan una pauta para el resto de la comunidad lingüística. (§1.9)

(x) La opción que nos queda, en definitiva, es la de trabajar con la palabra viva, aceptando y aprovechando su carácter elástico, cambiante, paradójico y de alto potencial político: a través de la deconstrucción contenida,

la matización, la aposición o el empleo de conceptos fallidos, feos, rotos de antemano. (§1.10)

(y) Así, hemos reducido nuestro corpus de estudio de todas las series posibles a las teleseries, aprovechando además que es una de las categorías (básicas) paradigmáticas dentro de lo serial y que, por tanto, cuenta con un gran número de términos y experiencias sociales susceptibles de ser analizados. (§1.8)

(z) Y, en consecuencia, solo nos queda aplicar nuestras conclusiones a las series de televisión: buscar qué tendencias existen, ahondar en ellas, imaginar nuevas posibilidades de recepción… En un sintagma: adjetivar el sustantivo *serie*. (§1.10)

Pero seamos todavía más sintéticos. La premisa que sustenta esta tesis es bien sencilla: cuantas más maneras de disfrutar de la cultura, mejor. Y la manera directa de conseguir llevar a buen puerto nuestra diversificación de las experiencias artísticas es atacar al corazón de la actividad humana: la memoria experiencial, guiada por el uso experto, que hemos asociado a un prototipo de teleserialidad demasiado simple. Veamos ahora cómo enredar (en) la teleserialidad.

2. Un medio desbordado de fórmulas sagradas: sobre los valores de la palabra *teleserie*

All shuffle there; all cough in ink;
All wear the carpet with their shoes;
All think what other people think;
All know the man their neighbour knows.

W. B. Yeats, «The Scholars» (1915: 243)

—La televisión solo constituye un problema para aquellos que han olvidado cómo mirar y cómo escuchar —repuso Murray—. […] Hay que aprender a mirar. Hay que abrirse a la información. La televisión nos ofrece cantidades increíbles de información sobrenatural. Descubre antiguos recuerdos del nacimiento del mundo, nos da su bienvenida hacia la cuna, hacia el entramado de puntitos susurrantes que conforman la imagen. En ella hay luz, hay sonido. Pregunto a mis alumnos: «¿Qué más queréis? Fijaos en la riqueza de información que encierran su red, su llamativo envoltorio, sus anuncios extraídos de la vida cotidiana, esos productos que salen despedidos de las tinieblas, esos mensajes codificados y esas repeticiones interminables que son como canticos, como mantras. "Pide una Coca, pide una Coca, pide una Coca"». Se trata de un medio prácticamente desbordado de fórmulas sagradas para aquellos que sabemos reaccionar con inocencia y superar la irritación, el cansancio y la repugnancia.

—Pero tus alumnos no están de acuerdo.

—Peor que basura por correo. Según ellos, la televisión representa el espasmo agonizante de la conciencia humana. Se sienten avergonzados de su pasado televisivo. De lo único que quieren hablar es de cine.

Don DeLillo, *Ruido de fondo* (1985: 72-74)

En humanidades estamos bastante acostumbrados a la subjetividad. Perspectiva, punto de vista, enfoque… son nociones que forman parte de nuestro vocabulario habitual como investigadores, y también como hablantes de la calle. No nos parece extraño que, ante una misma situación, dos personas vean cosas distintas. Como en el pasaje de *Ada o el ardor* en que Nabokov indica que «dos partidas de ajedrez, iniciadas y acabadas con movimientos idénticos, pueden presentar, en *un* mismo tablero, pero en *dos* cerebros, un número infinito de variaciones» (1969: 30). Todos hemos vivido alguna vez en nuestras propias carnes el efecto Rashomon, al descubrir que una historia que pensábamos completa, terminada, en realidad escondía una interpretación alternativa a la que nuestra mirada individual nunca tuvo acceso. Todos hemos malentendido a otra persona simplemente por ignorar desde qué premisas estaba elaborando su discurso. La multiplicidad de lo objetivo es casi un lugar común.

En cambio, resulta algo menos normal aceptar la multiplicidad de lo subjetivo, idea presente ya en el siglo XIX y sublimada durante la posmodernidad. Desde Freud se sabe que el yo no es monolítico ni homogéneo; que hay una lucha entre distintas fuerzas conscientes y subconscientes batiéndose en nuestro interior. Desde Marx se admite que la relación entre sociedad y ciudadano es dialéctica y contradictoria; que no nos guía el mero determinismo social y que el ser humano no funciona como un engranaje pasivo del sistema. Desde Nietzsche se han abandonado las teorías que garantizan el orden y, como un dios superior, nos aseguran la existencia de una única verdad filosófica de las cosas. Y desde Lyotard se ha consagrado la idea de que no es posible formular una macronarrativa que dé explicación a absolutamente todo.

Así las cosas, cabría esperar que la Academia, que conoce de sobra estos nombres, haya actualizado sus rutinas para no solo abandonar el objetivismo clásico, sino también el subjetivismo romántico. Se trataría de comprender la obra cultural en su contexto histórico, desde la perspectiva parcial del sujeto, pero también desde las prácticas sociales de cada momento particular y de los pequeños azares de la situación: mezclar

a una todos los factores que intervienen en la experiencia real, concreta, inherentemente variada.

De este modo entendemos que, en un escenario determinado, se parta de los mismos elementos —por ejemplo: la misma teleserie, la misma tarde de domingo, el mismo sofá de casa, el mismo espectador sin ganas de afrontar la inminente llegada del lunes, la misma acción de *ver*, el mismo sistema tardocapitalista—, y sin embargo el resultado difiera totalmente en función de la predisposición inicial, de las dobleces del yo, de la actitud más o menos conservadora, más o menos rupturista, con que se enfrente a la cultura de masas, y de la estructura del sentimiento (Williams, 1961: 64-65; 1977: 150-158) que está en el flujo del instante presente. Habrá *una* pantalla, habrá *un* cerebro, habrá *una* sociedad, pero las posibilidades estéticas son muchas y a veces discordantes entre sí.

Según hemos explicado en el bloque §1, además, esta acción individual supuestamente irrelevante por lo precisa e irrepetible no sucede de manera aislada en el tiempo. Lo que hacemos y decimos provoca efectos colaterales en el modo futuro que tendremos de utilizar las palabras, conceptualizar las categorías y memorizar los patrones de conducta con que captamos el mundo. Nuestras decisiones se acumulan y se interconectan las unas con las otras, conformando una cadena cada vez más fuerte. En el caso de las series de televisión, no solo es que este receptor ideal reciba la obra de modo diferente en virtud de las distintas actitudes con las que la afronte, sino que su cuerpo (mente-cerebro incluida) ha comenzado un proceso de interiorización y normalización de unos u otros mecanismos. En el momento en que nos sentamos a ver una serie —y, en otro nivel, en el momento en que escribimos, pensamos, discutimos… sobre una serie— estamos poniendo en marcha una configuración previamente establecida. Se activan, por decirlo así, un conjunto de valores, pautas, movimientos aprendidos inconscientemente. Y, cuanto más los repetimos, más los asumimos, más los automatizamos, y más lógicos y evidentes nos parecen (aunque no lo sean).

Una vez consumado el proceso de naturalización, esos valores, pautas y movimientos se tornan rutina, esto es, una tendencia definida por la repetición. La peculiaridad de esta rutina es que, a causa de su condición cultural, es susceptible, en algún punto y dependiendo de muchos factores, de convertirse en *inter*subjetiva. Los gestos del telespectador protagonista de nuestra historia imaginada pueden ser ofrecidos a (y replicados por) el resto de miembros de su sociedad. Así se forjan las tradiciones. De un único usuario se alcanza al conjunto de la comunidad.

La duda metódica de la unidad del objeto y el sujeto que aquí planteamos, por tanto, no pronostica la desaparición de los estudios humanísticos. Más bien al contrario, puede funcionar de acicate para analizar tanto las tendencias más extendidas como las más minoritarias, que quizá algún día lleguen a ser de la mayoría. Cada una de ellas,

con independencia de su envergadura actual, tiene un papel dentro del sistema social contemporáneo. El hecho de que en esta tesis nos neguemos a participar solo de una perspectiva de estudio (estructuralista, sociológica, diacrónica…), lo mismo que solo de un tipo de recepción (semiótica, altocultural, hermenéutica…), y de que nos detengamos en acciones en apariencia inanes, tiene el objetivo de captar mejor esta naturaleza poliédrica, rizomática y política de la cultura. Somos conscientes de que puede sonar contraproducente o imposible, pero queremos ser capaces de hablar simultáneamente de lo nimio, de lo diminuto, de una mera sensación, y de las grandes fluctuaciones que guían los patrones de las civilizaciones. El sustento epistemológico que aporta la nomenclatura técnica de las distintas escuelas de pensamiento no es suficiente, y cuando queremos comprender varias facetas de un único fenómeno no nos queda otra opción que colocarnos en medio de las escuelas (en ninguna y en todas). Nuestro objetivo es abarcar, sin perder capacidad de concreción, el máximo número de posibilidades.

En definitiva, dada la imposibilidad de escapar de la convención y la incompletitud propias de la cultura, creemos que a la investigación no le queda otra opción que abrazar un *pluralismo consciente de sus propias limitaciones*, a la estela de Booth, McKeon, Watson y tantos otros teóricos y filósofos. Esto significa que hemos de entrenarnos como usuarios hábiles ante distintos tipos de realidades, sin la esperanza de que todas encajen entre sí o de que se articulen en un sistema coherente. Cuantas más realidades conozcamos, mejor; cuanto más diferentes sean entre sí, mejor; cuantos más axiomas removamos, alteremos y movilicemos para ello, mejor. Manejar la diversidad favorece estar alerta ante las nuevas estructuras y formas nunca vistas ni oídas, mientras se evita perder de vista que lo que empleamos son constructos, no objetos con límites externos a nuestra percepción ni con unos valores estéticos estipulados de antemano. Esa conciencia es lo que nos permitirá no detenernos nunca, mantener siempre los sentidos alerta por si un nuevo espécimen artístico se nos cruza en el camino. Veamos la teoría como una herramienta retórica útil para deambular por el mundo, y no como una fórmula matemática para hallar verdades científicas.

En concordancia con lo expuesto, en este bloque §2 discurriremos sobre las rutinas teleseriales y sus posibilidades públicas, siempre a la vista de esa multiplicidad de lo subjetivo. O lo que es casi lo mismo, dicho con términos más precisos: estudiaremos la tensión entre canon y disrupción, convención y trasgresión en el ámbito televisivo, buscando sus efectos en la vida cotidiana de los espectadores occidentales. Para ello, lo fundamental será entender qué gestos se han tornado hábito en lo que a las teleseries se refiere, qué grupos sociales han influido más en este modelado, cómo se transfiere

dicha «tradición» de una comunidad a otra, qué posibilidades hay de formular variantes y, sobre todo, qué posibilidades hay de que estas variantes se propaguen por la audiencia generalista.

Así, acogeremos nociones marxistas, semióticas, de los estudios culturales, formalistas, de teoría del audiovisual, teoría de la ficción o directamente de los estudios televisivos. También nos permitiremos tomar la parte por el todo en algunos momentos —analizar minuciosamente un texto como ejemplo de una corriente general—, remitirnos a libros sesudos o a fragmentos de obras de la baja cultura como fuentes de ideas igualmente válidas, o saltar de enfoques más textualistas a enfoques más contextualistas, más objetivos-analíticos o más subjetivos-interpretativos, según convenga para la progresión de la tesis.

La estructura de este bloque se organiza en primer lugar en torno al gusto crítico y académico, que en cierta medida deforma y conforma la imagen popular de las series. Se procederá de manera progresiva, de lo más general (la calle) a lo más particular (la teoría como institución). Aprovechamos este texto introductorio para prevenir al lector, por tanto, de posibles reiteraciones y quizá también de cierta sensación de falta de originalidad. Si durante muchas de las páginas de esta tesis pudiera parecer que se dice siempre lo mismo bajo distintas palabras es, precisamente, porque de eso se trata: de encontrar el patrón que se repite.

Comenzaremos, en §2.1, proponiendo una descripción de la categoría serial en nuestro panorama cultural, atendiendo a las diferencias de prestigio entre sus diversos centros. Luego pensaremos las complejas relaciones entre la autoridad académica y la sociedad: cómo y con qué consecuencias los estudios comparativos y culturales han empezado a incluir las teleseries en el currículo universitario —en §2.2—, frente a otras perspectivas como el *close reading* —en §2.3—. En §2.4 veremos la manera en que esa propuesta ha llegado a calar en la opinión general de las teleseries de la mano de empresas productoras de audiovisual como HBO. Y en §2.5 nos detendremos en uno de los debates que se ha abierto al respecto, a partir de la nueva ola de «series de calidad»: ¿tiene sentido comparar la televisión con la literatura?

Más adelante, en §2.6, concretaremos las relaciones entre la crítica y cierta manera de interpretar el arte: se intentará describir un tipo de «lectura» que ha conseguido establecerse como hegemónica en nuestra sociedad. Consideramos que es uno de los apartados más importantes de esta tesis porque, aunque en apariencia se dé un salto temático —y hablemos *también* de la novela del XIX o del *Quijote*—, nos dedicaremos a poner en contacto los apartados anteriores: ¿cómo influye la autoridad académica en la configuración no-experta de la categoría *serie*?

Por último, en §2.7, §2.8 y §2.9 nos centraremos en la teoría literaria y su relación con las teleseries: el uso de categorías antiguas y respetadas, su adecuación a la nueva

televisión, algunas innovaciones terminológicas… En definitiva, nos preguntaremos si la teoría ha sabido dar salida a las exigencias de este «nuevo» medio o si, por el contrario, se ha dedicado a traducir criterios estéticos ya consagrados al lenguaje de los estudios televisivos.

Con ello obtendremos una lista de nociones y de formas de aproximarse a las series que servirá como definición categorial de *teleserie*, en el plano léxico-conceptual y en el plano práctico, en los libros firmados por los estudiosos, en las columnas de opinión de los periódicos, en las entradas de blogs y en las conversaciones del día a día. Todas estas líneas, en realidad, están entrecruzadas. Nos interesa descifrar cuáles son los códigos aceptados por los «expertos» para describir las series y cuáles son los códigos generalizados a la hora de valorar las series de televisión, porque estos dos sistemas están obligados a funcionar conjuntamente, a retroalimentarse, a dialogar y construir un prototipo de las teleseries orgánico. Los resultados quedarán sintetizados en el §*Cuarto capítulo recopilatorio*.

Un segundo objetivo importante de este bloque §2 será el de enriquecer el prototipo actual. En sus últimos apartados, nos dedicaremos a ahondar en los hábitos y las teorías institucionalizadas, que previamente habremos analizado y problematizado. Pasaremos de una posición en la que prima la descripción a una en la que lo que predomina es la creación. Así, en §2.10, §2.11 y §2.12 propondremos tres aportaciones propias para continuar ahondando en la perspectiva canónica de los estudios televisivos: la primera versará sobre la distinción formulada por Deleuze entre repetición estática y dinámica, la segunda cruzará el cronotopo de Bajtín y los formatos seriales, y la tercera sugerirá una suerte de principio general para la televisión clásica, que hemos denominado «Principio de Elasticidad».

Quizá esta reacción merezca algunas explicaciones. ¿No estamos diciendo que hay que desconfiar de lo que nos dictan las convenciones? Por supuesto que sí. De hecho, lo que estamos intentando es *desnaturalizar* el sentido (entendido de manera muy amplia) de las teleseries. Entonces, ¿por qué hemos decidido, después de todo, mantener las mismas nociones, los mismos valores que han venido afianzando el concepto actual, en esos últimos tres apartados del bloque §2? ¿Por qué no optamos por conceptos innovadores, cortamos radicalmente con las clases ajadas en favor de las nuevas? Como ya dijimos, nuestra labor es tanto destructiva como constructiva: en esta tesis hay momentos de crítica, pero también hay momentos en que se defiende la posibilidad de mejorar el conocimiento de los objetos culturales dando por bueno este prototipo (que, sí, definiremos igualmente como demasiado básico). No hay prototipo perfecto: por definición, un prototipo es abstracto, conceptual, simplificador. Pero esto no nos impide emplearlos cuando resulte conveniente, fructífero, siempre que tengamos plena conciencia de su parcialidad y su carácter artificioso.

El propósito principal de este bloque es, por tanto, hallar, enriquecer y desmontar los criterios teóricos y de recepción fosilizados. Todo a una: no creemos caer en la contradicciones porque nuestro principio motriz es el pragmatismo, un pluralismo consciente, decíamos. Estamos interesados en progresar en su estudio y, al mismo tiempo, en sacar a la luz las contradicciones, falacias y puntos de fuga que, al formar parte de la tradición, tienden a pasar desapercibidos. Que el prototipo canónico es social (no objetivo) es algo ya argumentado en el bloque §1. No tenemos que probarlo de nuevo. La meta global de todas estas páginas es constatar la complejidad intrínseca a lo serial, ya sea desordenando las ideas que antes parecían claras y eran aceptadas por la comunidad académica y periodística como evidentemente ciertas (§2.1–2.9), ya extendiendo las teorías vigentes (§2.10–2.12), ya haciendo brotar nuevos paradigmas (según se propondrá en el siguiente bloque §3).

2.1. La serie en la vida cotidiana: una relación bicéfala y asimétrica

La pregunta *¿qué es una teleserie?* no entraña menos dificultades que *¿qué es la serialidad?*, aunque sí más concretas y delimitables. Todos podemos pensar en una teleserie; todos podemos describirla con palabras más o menos comunes.

Hagamos por un momento el ejercicio de dejar la mente en blanco. Desliguemos nuestro pensamiento de categorías aprendidas y nociones teóricas. Volvamos a la vida corriente, a nuestra rutina, la práctica directa con la tele. Como haría Dewey (1934), pongamos el foco en nuestra experiencia cotidiana. Imaginemos un día cualquiera, encendiendo el televisor (o el portátil o el móvil), haciendo *zapping* por las cadenas generalistas o clicando sobre el logotipo de Netflix, HBO, quizá Movistar Plus, Amazon Prime, Disney+, Apple TV… Nos asalta la duda ante tantas opciones. Según el tiempo que vayamos a dedicarle y lo cansada que haya sido la jornada, preferimos ver tal o cual capítulo. Ajustamos el volumen, dejamos el mando, posamos el móvil o nos recolocamos los cascos. Comienzan los títulos de crédito.

Hemos llegado, casi sin darnos cuenta, al punto clave de esta historia, que es la de la mayor parte de la población occidental en algún momento de su semana. El esquema de comportamiento típico cuando vemos teleseries se constituye siguiendo las acciones que acabamos de relatar. Pero diverge de forma radical según el tipo de disfrute que estemos buscando. Retomemos la perspectiva cognitivista y tratemos de dibujar en nuestra cabeza el prototipo de una serie de televisión. ¿Qué serie estamos viendo?, ¿por qué la estamos viendo?, ¿de qué manera la estamos viendo?

Creo que una gran mayoría de nosotros distinguirá *grosso modo* dos escenarios posibles. En uno de ellos, hemos ido a tiro hecho: escogemos el capítulo —más extenso y desde el principio— de esa serie que nos tiene enganchados. Puede ser que estemos ante el televisor precisamente porque es a esa hora y ese día de la semana cuando la ponen en antena, y no queremos perdérnosla por nada del mundo (es necesario tener todas las piezas para armar el puzle). O puede ser que la plataforma de turno nos invite a continuar con ella. En cualquier caso, nuestra atención crece, tratamos de recordar

en qué punto de la trama nos habíamos quedado y nos tragamos hasta el último plano. Es probable que no la cataloguemos como obra de arte, pero no se nos ocurriría rebajarla al nivel de la comedia o serie policial del siguiente escenario, que son mucho menos complejas, menos densas. Prestemos atención a los matices contradictorios del antihéroe, los giros narrativos inesperados, la cuidada fotografía (casi cinematográfica), el buen gusto de los vestuarios de época; fijémonos en su estructura unitaria y armónica, sus temas serios, importantes y realistas, incluso tabúes para según qué grupos sociales; paremos un momento a pensar en el dinero que se ha invertido en ella, en los actores que figuran, el famoso director que han contratado. Esta serie tiene algo —quizá no tanto como una novela— de calidad estética.

En el otro escenario el momento de *zapping* se ha alargado. No teníamos muy claro qué poner hoy y al final nos decidimos por un episodio suelto de esta serie de crímenes o de aquella *sitcom* que ya hemos visto alguna vez. Puede ser que esté empezado, pero no importa; sabemos que entenderemos la trama sin demasiados problemas. Y en el momento en que nos sintamos cansados (quizá con algún cabeceo esporádico a modo de aviso), apagaremos el aparato. Total, la serie está bien, es entretenida y con ella descansamos de la rutina y del trabajo. Pero en el fondo somos conscientes de que tampoco estamos ante una gran obra de arte.

Hasta aquí la caricatura. El relato de estas experiencias busca plasmar, mediante la exageración, dos de las maneras habituales de utilizar la televisión, que pueden encontrar cierta correspondencia con la dicotomía entre *leal* y *zapeador* definida por Jenkins (2006: 81). Consideramos que son las más frecuentes —no las únicas, como atestiguan los interesantes trabajos de Meehan (2013), Lotz (2014; 2019) y Turner (2019)—, por lo que aquí nos servirán como formas prototipificadas de la recepción serial.

Aunque ambos escenarios presentan las mismas acciones exteriores —acomodarse, apretar un botón, dirigir la mirada—, esconden patrones distintos en el plano interno. Cada una de ellas está vinculada a una forma de entender y consumir las series. Al aplicar la teoría de los prototipos a la categoría *teleserie*, por tanto, nos daremos cuenta de que es una categoría pluricéntrica: está conformada por dos grandes prototipos, en torno a los que se estructuran otros subgrupos posibles.

Como hemos venido advirtiendo en reiteradas ocasiones, esta arquitectura bimembre no es intrínseca a la serialidad. Sus dos prototipos, aprendidos y repetidos por creadores, televidentes y académicos, condicionan la manera de utilizar las series y marcan la cultura que está por venir: nos convencen, sobre todo, porque los reconocemos, porque nos sentimos cómodos con ellos y sabemos a qué atenernos. Pero eso no quiere decir que sean perfectos o que no tengan efectos negativos en la recepción, algo que a veces se nos olvida.

Así, una de las labores esenciales de la teoría es preguntarse si esta clasificación dicotómica es pertinente en dos sentidos. Por un lado, debemos indagar en las siguientes cuestiones: ¿nos conduce el binomio episódico-progresivo a una experiencia plena o incompleta de la serialidad?, ¿existen otras clasificaciones viables?, ¿es posible proponer nuevos prototipos o nuevas organizaciones de la categoría que la describan con mayor exactitud? Según lo que hemos visto hasta el momento, este primer grupo de interrogantes tiene una respuesta positiva: siempre está la opción de probar otra categorización. *Que los prototipos sean culturales* les confiere un poder extraño (cuando se reifican o mitifican), la fuerza conservadora y tribal de los rituales, pero su carácter artificial asimismo es la fuente de una fragilidad y una elasticidad altamente rentables en términos comunicativos y experienciales, que se mueven en dirección contraria a cualquier tipo de fosilización.

Por otro lado, también conviene hacerse preguntas algo diferentes: ¿enriquece esta dicotomía en particular *el disfrute* de las teleseries?, ¿arrastra, consciente o inconscientemente, algún *prejuicio estético*?, ¿es lo suficientemente explicativa como para *sacar a la luz las particularidades artísticas* de toda serie?, ¿sería factible elaborar prototipos *más valientes y desafiantes para el espectador medio*? El segundo bloque de preguntas, en cambio, nos alerta de la amenaza constante del conformismo estético. *Que los prototipos tengan asignado un valor cultural* constituye un tipo de proceso muy distinto, y alberga peligros mayores.

De las primeras preguntas obtenemos que los prototipos cambian y que no hay ninguno perfecto. De las segundas, que los prototipos arrastran dogmáticamente criterios valorativos. Las primeras hablan de la organización, de las taxonomías posibles; las segundas sancionan lo bueno, lo malo, lo bello y lo feo. *A priori*, las primeras deberían poner de relieve la inadecuación de las segundas, pero la fuerza mitologizante del prototipo termina por imponerse no solo en el vocabulario y las catalogaciones sino también en los gustos.

Veamos algunos de los riesgos que esto acarrea en el caso de las teleseries. Se ha establecido una suerte de oposición, donde un grupo de series A queda ligado a determinadas experiencias (y valores), y un grupo de series B queda ligado a determinadas experiencias (y valores) contrarios, o al menos considerablemente diferenciados. Poco tienen en común las acciones de ver *Big Little Lies* (2017-2019) o *El desorden que dejas* (2020), obras que se disfrutan mucho más en orden y con el objetivo de unir lo que sucede en un capítulo con lo que ha sucedido en los anteriores y lo que probablemente sucederá en los siguientes, que ver *The Fresh Prince of Bel-Air* [*El príncipe de Bel-Air*] (1990-1996) o *CSI: Crime Scene Investigation — Las Vegas* (2000-2015), pensadas para una recepción discontinua y esporádica.

Ahora bien, el primer problema radica no en que actuemos diferente ante obras diferentes (*Big Little Lies*, *The Fresh Prince of Bel-Air*), sino en que actuemos igual ante obras que socialmente se han encajonado como equivalentes pero no tienen por qué serlo (*Big Little Lies*, *El desorden que dejas*). La reafirmación constante, ratificada a diario por el grueso de la comunidad en su vida cotidiana, de que hay dos grupos de teleseries puede llevar a la pasividad estética. Nadie duda de que las series se idean, escriben, ruedan, emiten y ven en función del doble prototipo aquí expuesto. Pero estar acostumbrados a su tipología genérica no es lo mismo que tener herramientas interpretativas flexibles para con aquellos fenómenos que se escapan de lo pre-visto.

Cuando la influencia de lo social es demasiado grande, tendemos a automatizar nuestras respuestas, a actuar sin pensar ni racionalizar las situaciones particulares a las que nos enfrentamos. Hasta el punto de engañarnos a nosotros mismos: a veces valoramos la cultura desde paradigmas equivocados solo por hábito. Traduciendo la descripción del cine de Hollywood clásico propuesta por Bordwell (1985) a una teoría general de la cultura, diríamos que las obras artísticas corren el riesgo de volverse «excesivamente obvias» si se recurre siempre a un mismo tipo de práctica, a un mismo tipo de léxico y a un mismo tipo de crítica. El concepto de obviedad no apunta aquí hacia la calidad intrínseca del objeto cultural. El interés de la teoría de Bordwell, pensamos, está en cómo se sitúa entre la obra, la sociedad y el individuo a un mismo tiempo. Lo obvio hace referencia a aquella actitud subjetiva y relativamente acomodada, fácil, deformada por todos los ámbitos de nuestra cultura, que termina por matar las cualidades concretas del objeto en cuestión. Es entonces cuando la obra no hace mella en nosotros, se vuelve demasiado legible (en apariencia), no nos sorprende ni nos supone un esfuerzo extra de comprensión.

Podría ocurrir, y creemos que ocurre, que al ver *Big Little Lies* nos conformamos con buscar la linealidad narrativa. Sabemos, aunque sea de manera tácita, que es una teleserie del grupo A. Por tanto, le asignamos todos los rasgos compartidos del grupo A y desatendemos el resto de atributos: los que se apartan o alteran lo esperable. Las posibilidades hermenéuticas que puedan surgir de otras formas de mirar terminan siendo mutiladas a fuerza de rutina.

Y no solo eso. El segundo gran problema que queremos anotar es que, con la codificación exagerada de los hábitos cotidianos, además de regularizar las taxonomías, los marcos, los «lenguajes», regularizamos también ciertas connotaciones y mitologías (Barthes, 1957). Hemos centralizado algunos rasgos formales por encima de otros, pero también hemos naturalizado unos determinados valores como inherentes a estos o aquellos. Antes señalábamos la presencia de distintas expectativas de la artisticidad según el tipo de serie que estemos encarando, grupo A o grupo B. Lo que nos incomoda de la escasa complejidad del prototipo teleserial, por lo tanto, no es solo la pasividad

receptora, sino el prejuicio estético que esta arrastra: el desequilibrio entre los núcleos de la categoría. Pese a que admitir la existencia de dos modelos de producción y recepción a nivel social no implica dar por válida la existencia de dos criterios cualitativos, esto es algo que termina sucediendo con mucha facilidad. Lo mismo que presuponemos cuál va a ser la forma de *Big Little Lies*, y por eso los vemos fijándonos especialmente en la historia vectorial y en la evolución de los personajes (por ejemplo), tendemos a pensar que esta serie va a interesarnos mucho más que *The Fresh Prince of Bel-Air*. Mientras que, cuando estamos ante una *sitcom*, tendemos a no fijarnos en sus propiedades artísticas potenciales.

Es importante tener claro, por ende, que no hay ningún argumento que confirme (o pueda confirmar) que las series del grupo A son mejores de antemano que las del grupo B. Simplemente, hemos automatizado la recepción y la crítica en virtud de lo que nos dicta la sociedad, hasta el límite de generar una desigualdad sistémica: los dos núcleos de la categoría *teleserie* están desequilibrados, uno pesa más que el otro.

Así, los prejuicios terminan por asentarse en el círculo vicioso de la «profecía autocumplida». Esperamos calidad de las series del grupo A y no de las del grupo B. Vemos con mayor atención e interés, en contextos más apropiados y con unas expectativas motivadoras las series del grupo A; y de manera descuidada, las series del grupo B. Y de este modo hallaremos más fácilmente calidad —o lo que esperamos que sea calidad— en las series del grupo A, y no en las del grupo B. De hecho, asignaremos un valor simbólico, un capital cultural, a aquellos atributos que encontremos de forma repetida en las series del grupo A, desprestigiando y tildando de populares o «de mero entretenimiento» a los rasgos recurrentes de las series del grupo B. Con lo que el crédito de las series del grupo A terminará siendo todavía mayor que el de las series del grupo B (y se vuelve al inicio de esta rueda).

Estos dos problemas, la obviedad y el desequilibrio, no han aparecido de la nada, por supuesto. Tienen un origen difícil de rastrear, que muy posiblemente proviene de antes de la existencia de la televisión misma. Desde nuestro punto de vista, la disimetría es habitual en otros muchos campos de la ficción occidental. Al igual que hay una diferencia entre dos tipos de teleseries, existe una diferencia entre leer una novela, ver una película o escuchar un disco de arriba abajo y, por ejemplo, leer los *posts* de un blog literario, saltar de un vídeo a otro en YouTube o sintonizar una emisora de radio musical. No importa que todo ello sea literatura, cine o música: la primera actividad atiende a aquello que dota de unidad al conjunto de fragmentos; la segunda se centra en el fragmento y en el salto, más o menos imprevisible e incoherente, de un segmento a otro. La primera está ratificada por la tradición y ha sido elevada al pedestal de lo artístico; la segunda ha quedado relegada al ocio popular, al tiempo libre o incluso a la pérdida de tiempo. Así, parece que la categorización de las teleseries está contaminada

por otros medios (y estamos seguros de que los contamina de vuelta a su vez: «porque la piel tiene memoria, y repetir es profundizar», como dice Sara Mesa, 2020: 83). La dicotomía continuo-fragmentario, culto-vulgar, intencionado-arbitrario…, se afianza en las semejanzas estructurales de las distintas artes.

El siguiente ejercicio puede servirnos a modo de demostración. En el reciente libro de Halskov se incluye un capítulo bastante extenso titulado «The Art of Television: Stylistic Experimentation and TV Auteurism» (2021: 176-245). Vamos a enumerar qué obras ha escogido este investigador para hablar de lo artístico en la televisión, atendiendo a la doble prototipicidad de la categoría serial. Por un lado situamos esas series continuistas, normalmente de capítulos extensos, que están interesadas en construir una trama que comienza y que termina, bien cerrada (grupo A); dentro de ellas especificaremos la subclase de las miniseries con un asterisco. En una segunda columna incluiremos aquellas series que acostumbran a focalizar en tramas por capítulo (grupo B), lo que hace que puedan alargarse hasta el infinito, como los *soap operas*, las series antológicas o las *sitcoms* y los policiales.

Series más o menos progresivas	Series más o menos episódicas
Alias Grace *	*Beverly Hills 90210*
American Crime	*Black Mirror*
American Horror Story	*Dallas*
Atlanta	*ER*
Babylon Berlin	*I Love Lucy*
Better Call Saul	*Miami Vice*
Billions	*Sex and the City*
Boardwalk Empire	
Breaking bad	
Charlot & Charlotte *	
Edderkoppen *	
Euphoria	
Forestillinger *	
Fosse/Verdon *	
Game of Thrones	
Girls	
Halt and Cath Fire	
Hill Street Blues	
Homeland	
House of Cards	

I Know This Much Is True *	
Luther	
Mad Men	
Mr. Robot	
Normal People	
Orange Is the New Black	
Oz	
Riget *	
Six Feet Under	
SKAM	
Stranger Things	
Succession	
The Americans	
The Expecting	
The Handmaid's Tale	
The Knick	
The Night Of *	
The Singing Detective *	
The Sopranos	
The Walking Dead	
Togetherness	
Top of the Lake: China Girl	
Transparent	
True Detective	
Twin Peaks	
Twin Peaks: The Return	
Vinyl	
Westworld	
When the Dust Settles	

Aun aceptando cierta subjetividad en la clasificación que hemos llevado a cabo (más adelante problematizaremos esta dicotomía, subrayando cómo hay series progresivas cercanas a las episódicas y viceversa), es indudable que las columnas están muy descompensadas. A lo largo de las casi setenta páginas que dura el capítulo, Halskov da mucho más espacio a las series continuistas y las acompaña de nombres propios de gran fama, como Shakespeare, Kubrick, *The Godfather* [*El padrino*], Adorno, Truffaut,

Persona o Cassavetes, entre muchos otros. En cambio, las alusiones a series más o menos episódicas acostumbran a ser secundarias y a funcionar como contraste. Véase la diferencia entre «As opposed to *Sex and the City* […], *Succession* is…» y «Like the Danish series *When the Dust Settles*, *Succession* is…» (2021: 197 y 198; el subrayado es nuestro).

Todo ello, creemos, sirve de prueba del estado actual de la categoría *teleserie*. No solo tiene dos núcleos claramente diferenciados en la bibliografía académica y en la experiencia diaria. Asimismo se estructura en torno a una asimetría, repetida en otros medios artísticos, donde un único prototipo acapara el prestigio, el valor y la esteticidad, frente al otro, renegado a mero pasatiempo y proscrito del campus universitario.

Ante la pregunta del origen de este desequilibrio, quizá lo más sencillo sea asumir que en la clasificación de Halskov hay cierto sesgo estético. Pero, en verdad, uno también podría pensar que efectivamente hay más productores, guionistas y directores interesados en experimentar con las series continuistas, y de ahí que haya más series «experimentales en lo estilístico» en esa columna (Halskov estaría siendo objetivo; lo que no quita que también en este caso se esté apoyando nuestra hipótesis principal: hay dos prototipos de valor social desigual). Dado que resulta difícil justificar sobre por qué la forma progresiva permite una mayor artisticidad en sí misma, ante ese callejón sin salida no quedaría otra que aceptar que los autores y productores estarían aspirando a hallarla en formas consagradas por pura convención. Probablemente consideran que es más estética la linealidad —como el resto de la población—, conocen más casos famosos y premiados dentro de ese tipo de series, y lógicamente intentan seguir su ejemplo. El sesgo, en este escenario, recaería en las personas involucradas en la creación televisiva.

Pero podemos incluir una tercera opción, donde la responsabilidad no caiga solo en Halskov ni en los trabajadores de la industria audiovisual. Valoremos seriamente la posibilidad de que la Academia no sean inmunes a la naturalización de prejuicios que sufre el resto de la población. El prestigio popular también afecta a los investigadores, como argumenta —y admite en primera persona— Newcomb (2005: 110), y la televisión nunca ha sido bien recibida ni en las casas ni en los rectorados. Quizá sucede que Halskov es, simplemente, un reflejo de la opinión popular y de la opinión universitaria. Algo especialmente grave si tenemos en cuenta que la Academia es, contando con su extensión divulgativa, la máxima representante del saber «científico» de las humanidades: la institución que marca los valores artísticos altoculturales al resto de los ciudadanos y estipula el lenguaje experto con el que los nombramos.[12]

[12] Al extender las teorías de la división del trabajo lingüístico al resto de elementos culturales de una sociedad nos daremos cuenta de que el mayor peligro que queremos denunciar radica en el grado de responsabilidad de cada uno según su papel que cumple en la comunidad. Al igual que las costumbres

Así llegamos a la idea de que resulta imposible encontrar la causa de este bucle en un solo factor. La «culpa» del desequilibrio entre los dos prototipos de lo serial no recae nunca en un único sector de la sociedad (aunque cada grupo asume una responsabilidad acorde con su posición), sino que está repartida por todos, en una permanente retroalimentación. En resumen, y generalizando: la población espera más de las series progresivas; parte de esa población la conforman los académicos, que prestan más atención a las series progresivas; parte de esa población la conforman también los creadores televisivos, que igualmente prestan más atención a las series progresivas; la influencia de la Academia por medio de la prensa o los premios moldea el gusto popular en favor de las series progresivas; los prejuicios de los creadores televisivos resultan, efectivamente, en un interés por innovar principalmente en las series progresivas; el hecho objetivo de que en la actualidad, debido al conjunto de razones puramente convencionales que acabamos de enumerar, haya más series progresivas innovadoras terminan por justificar que el público, los creadores y los académicos tengan en mejor estima las series progresivas que las episódica. Halskov se convierte así en víctima de los males de su época y, a la vez, en uno de sus causantes y principales difusores.

Nos surge la necesidad, por tanto, de seguir indagando en el papel que cumple la crítica universitaria en esta categorización. Una de nuestras tesis principales es que los estudios literarios y artísticos han incentivado la constitución de una categoría bicéfala para la teleserialidad en paralelo a la doble prototipicidad desigual del resto de artes (que ella misma ha descrito, modelado y afianzado a lo largo de los siglos en la tradición occidental, por lo menos desde el Ciclo Clasicista). ¿Hasta qué punto está nuestra terminología y nuestra metodología viciada como para poder preservar ciertas manías estéticas? Encontrar ese germen en las series de televisión, un corpus que a nuestros ojos se adapta bastante mal a esta dicotomía prefijada, según trataremos de demostrar posteriormente, puede sernos útil también para repensar este tic académico más allá de la pequeña pantalla. Quizá desmantelar la disimetría televisiva pueda ayudarnos a repensar otras disimetrías menos evidentes pero igualmente infundadas.

---

populares normalizan ciertas actitudes, la universidad tiene influencia en el comportamiento general de una sociedad. Solo que el potencial de difusión y propagación de algunos dogmas mediante el sistema educativo, la prensa y otras actividades análogas, es mucho mayor que el que el ciudadano medio tiene a su alcance. Y la presunción de objetividad y sabiduría —como si un conocimiento completamente desprejuiciado fuera posible— que envuelve a este tipo de opiniones expertas les concede un aura de *auctoritas* de gran valor simbólico. De este modo, el prejuicio vuelve a su punto de origen con el doble de fuerza, de la calle a la Academia y de vuelta a la calle: retorna al seno social cargado de legitimidad, pasa de ser un hábito comunitario a una sanción experta.

2.2. En comparación a qué: los estudios culturales como primer paso

A estas alturas parece oportuno reflexionar sobre cómo se han introducido las teleseries en la investigación universitaria. El hecho de canalizarse por un medio de masas, de alternar ficción con publicidad, de depender y dejarse moldear por lo económico… las han apartado de eso que la tradición denomina *arte*, como atestiguan infinidad de análisis sociológicos en la línea del célebre texto de Bourdieu *Sobre la televisión* (1996).

¿Cómo sortear estos escollos? En el difícil camino de incorporar al currículo educativo un objeto de estudio de consideración cultural, digamos, mala, una opción habitual suele ser hacerlo poco a poco, acompañando el nuevo elemento de otros que ya cuentan con mayor crédito. Por ejemplo, a través de un estudio comparativo temático, sobre adaptación, sobre el medio tecnológico, el sistema de producción y difusión o sobre la autoría. Estos son trabajos que no aíslan la teleserie como objeto cultural autónomo, sino que la relacionan con cuestiones políticas, económicas o sociales, por un lado, o con una obra de otro medio ya consagrado, por otro. Es decir: vinculan la serie y el sistema económico tardocapitalista, o la serie y la novela que adapta, o la serie y la figura del *showrunner*, etcétera, para que en su conexión la legitimidad se trasvase y consiga cierto equilibrio entre la entidad con prestigio y la entidad sin prestigio.

Una variante típica de esta práctica cultural-comparatista, en lo que a las series de televisión se refiere, consiste en recurrir a conceptos de filosofía clásica y buscarlos en las obras audiovisuales; luego veremos algunos ejemplos concretos. Otro gesto común es atenerse a las nociones típicas de los estudios culturales y rastrearlas en las teleseries. Siguiendo esta lógica, lo ideal es poner el foco en los elementos conocidos y no tanto en el nuevo modo en que se representan y las repercusiones que ese cambio de forma y formato conlleva. Se analiza la televisión, pero sin demasiada televisión, como un telón de fondo sobre el que contrastar asuntos de verdadera importancia.

La proliferación de esta clase de aproximaciones ha llegado incluso a la población general. El estudio canonizado por los *Cultural Studies*, que mezcla lo altocultural y lo

bajocultural, que perfila el lado político de aquellos temas antes anodinos o considerados como secundarios, ha terminado cristalizando en un lugar común, según podemos comprobar en dos ficciones muy interesantes que han decidido burlarse de este mix.

En el capítulo tercero de la cuarta temporada de *Parks and Recreation* (2009-2015), «Born and Raised», se ridiculizan algunos comentarios de este tipo. La escena que queremos destacar tiene lugar en una radio local. Un locutor —extremadamente presuntuoso, de habla muy pausada y voz poco radiofónica— lanza la siguiente pregunta a Leslie, la protagonista, que acaba de publicar un libro sobre la historia de su pueblo:

> —Leslie, could one say that a book is nothing more than a painting of words, which are the notes on the tapestry of the greatest film ever sculpted?
> —One could say that… But… should one?

Parks and Recreation es una teleserie caracterizada por satirizar las costumbres rurales estadounidenses. Y este momento refleja el modo en que las comparaciones entre artes se han convertido en un tópico asociado a la élite, que muchas veces no esconden más que reflexiones fáciles, generalizadoras, que suenan bien únicamente por las connotaciones de su léxico (*book*, *painting*, *words*, *notes*, *tapestry*, *film*, *sculpted*). Estas son palabras que provienen de la estética y la historia del arte, que ostentan una gran autoridad, pero que desde luego están siendo utilizadas de forma completamente vacua. Su equiparación las vacía de todo significado concreto, y las deja como una suerte de adorno atmosférico: son términos que evocan conocimiento, que suenan intelectuales, pero que aquí no llevan a absolutamente a ningún tipo de reflexión profunda.

De hecho, el humor del *sketch* se ve reforzado precisamente por lo alejada que está la pregunta del modesto libro de Leslie, un texto poco literario. El entrevistador es mucho más ampuloso que la entrevistada, como señalando que hay ocasiones en que el comparatismo es tan importante en sí mismo que lleva a dejar de lado su propio corpus. En términos de imagen pública, de rigor académico, de estatus cultural…, la obra concreta resulta casi irrelevante al lado de las nociones teóricas apeladas en su análisis.

La respuesta de Leslie, en ese sentido, es muy acertada: sí, podemos decir generalidades, puesto que son oraciones estrictamente correctas y sus proposiciones suelen ser verdaderas. Pero ¿deberíamos? ¿Necesitamos todavía recurrir a la terminología biensonante, pese a que nuestros análisis resulten triviales? ¿Es posible, tal vez, hablar con términos menos reconocidos pero más precisos? El presentador no responde a la pregunta y da paso a un tema de Nefertiti's Fjord, un dueto femenino de *funk* afronoruego. «Oh, wow. They are terrible», confiesa ella fuera de micrófono. «Oh, yes, they're quite awful. But they are lesbians, so…»

La escena de *Parks and Recreation* que acabamos de desgranar no es una crítica aislada. *The Simpsons*, la mayor sátira televisiva del *American way of life*, también ha ironizado sobre algunas posturas intelectuales parecidas. En el episodio «Little Girl in the Big Ten», 13x20, aparece la asignatura universitaria paródica Passive Analysis of Visual Iconography. «Everyone takes it. All you do is watch *Itchy and Scratchy*», afirman unos estudiantes. Efectivamente, en la *lecture* a la que asistimos en este capítulo una alumna examina el discurso político de un episodio de *Itchy and Scratchy*. Esta serie dentro de otra serie, para quien no la conozca, es a su vez una parodia de los dibujos infantiles del estilo de los *Looney Tunes*, en especial de *Tom and Jerry* [*Tom y Jerry*] (1940-1968): se caracteriza por mostrar escenas de violencia entre animales antropomórficos, variando de situación en cada capítulo. El que vamos a comentar sucede en una granja; en otras ocasiones, en una fiesta de cumpleaños, un restaurante, un partido de fútbol americano o un palacio europeo con alusiones a la Revolución Francesa y a *Les Trois Mousquetaires*. La metaserie mantiene siempre una estructura idéntica: el ratón, Itchy, utiliza los elementos que tiene a mano para herir, hacer sufrir, dinamitar, despedazar, desollar…, mediante técnicas a cada cual más gore, al gato, Scratchy, provocando así la risa del espectador.

Lo relevante de la secuencia de *The Simpsons* es que la lectura política que la alumna hace del capítulo, si bien es legítima, no parte de los rasgos formales de la obra, sino de los presupuestos académicos que parece exigirle la asignatura. La estudiante enuncia un complejo discurso en torno a la situación económica y social del sector primario estadounidense, en un caso claro de lo que Eco llamaría interpretación paranoica (1990*a*: 59; 1990*b*: 62) expuesto con tono cómico y que queda realzado por la burla constante que se hace de las universidades de la Ivy League a lo largo de todo el episodio: desde la boina hasta la chaqueta con hombreras, los recitales de poesía en tugurios o la lectura de *Gravity's Rainbow* como hito vital de los intelectuales. Pero la secuencia no acaba ahí. El profesor tiene una respuesta para la alumna sobreinterpretadora. Se sonríe y mira con superioridad hacia las gradas atestadas: «Yes, and birds go *tweet*. What else?». Una obviedad que algunos estudiantes apuntan en sus cuadernos.

Al analizar esta escena extraemos tres conclusiones: 1) que la respuesta de la joven sobreinterpretadora no solo es dada por válida, sino que se presenta como evidente en sí misma, con lo que parece que la única opción de análisis de *Itchy and Scratchy* es la de los estudios culturales; 2) que el profesor es visto como un ser elitista y arrogante que se considera superior al resto de la población por el tipo de relación que mantiene con la cultura; 3) y que el alumnado ya no es capaz de distinguir entre lo irónico, lo serio, lo obvio, lo complejo…; se diría que ha perdido el espíritu crítico y se dedica a repetir ciegamente los mantras enunciados desde la tarima, aunque sean tan simples como que los pájaros hacen *pío*.



Dos fotogramas de The Simpsons, *«Little Girl in the Big Ten»*

La Academia queda así retratada como un espacio desviado, que ha perdido el norte y ha dejado de atender a los verdaderos significados del arte. Está más obsesionada con construir un discurso elevado y hacer énfasis en su propia importancia, indicar su posición de supremacía y otorgarse valor a sí misma, que con entender la realidad cultural de la gente de a pie. Daría la sensación de que la retórica que utilizan los universitarios, en el fondo, no tiene otro fin que el de sustentarse a sí misma. Está constituida por un lenguaje obtuso, incapaz de mantener un diálogo significativo con su objeto de estudio, que juega a dar vueltas en torno a la obra para hacerla hablar de *otras* cosas. Es un discurso autotélico, cerrado sobre sí, y que corre el riesgo de convertirse en una enorme estructura artificial, tan alta, espectacular e inaccesible en su elección de vocabulario privado, referencias bibliográficas especializadas, convenciones genéricas y de registro formal… como inexpresiva e inútil cuando trata de explicar cómo funcionan en la calle las obras de arte.

Así, este capítulo de *The Simpsons* dirige una sátira contra todos nosotros: contra la universidad y, más especialmente, contra los que nos dedicamos a investigar humanidades. Quizá nos hemos excedido en nuestro interés por legitimar las teleseries. Quizá nos hemos creído demasiado las nociones teóricas —que no dejan de ser palabras y usos, como ya hemos visto—. Quizá estamos enseñando a los futuros profesores un léxico y unos enfoques demasiado estrechos, tan alejados de la realidad cotidiana que ellos no pueden más que aprenderlos de memoria, tan manchados de prestigio que dicen más de las calificaciones y del estatus social que de la obra en sí. Quizá hayamos descuidado el estudio de la forma y la interpretación televisivas, cuando lo que hacía falta era un acercamiento más cercano y directo. Quizá nos hemos separado demasiado de la vida corriente.

Tenemos que aclarar que esto no es una crítica personal a los análisis culturales-comparativos. *The Simpsons* es una parodia: es decir, exagera. Los resultados de los *Cultural Studies* son, sin lugar a duda, una buena señal de la vitalidad de las series y de la Academia. No olvidamos que han sido, al lado de la semiótica *à la* Umberto Eco (aquella que estudiaba la cultura de masas), uno de los primeros gestos por la inclusión de un nuevo objeto de estudio en el sistema universitario. Y, además, de todos los enfoques que se basan en mezclar las series con otra cosa —filosofía, literatura…—, aquellas ramas de los estudios culturales dedicadas a buscar las implicaciones feministas, poscoloniales, ecologistas, *queer*, etcétera, han sido especialmente importantes, en la medida en que refuerzan la acertada idea de que algo supuestamente menor, como puede ser la parrilla de la televisión pública un viernes por la noche, esconde consecuencias políticas serias. Esta no es una labor nada desdeñable. De hecho, aquí de alguna manera también hacemos estudios culturales, mezclados con comentarios cercanos, filosofía del lenguaje o teoría del audiovisual, entre otras perspectivas.

Nuestra insatisfacción nace de que el comparatismo no nos parece suficiente. Posiblemente constituye la vía de acceso de la cultura popular a la esfera de la universidad más fácil, menos abrupta, en consonancia con los hábitos académicos (aunque nadie niega su parte de violencia antisistémica de lucha contra el canon). Pero, a la hora de entender cómo funciona una teleserie, esta vía sola, sin ayuda, únicamente puede aportar una respuesta incompleta. En humanidades necesitamos todas las buenas lecturas y teorías posibles. Jamás pondríamos en cuestión la importancia de este primer paso: valoramos su valentía e interés. Pero para enriquecer a los estudios culturales-comparativos mismos y evitar que se estanquen en un vocabulario viciado, que se queden en pura palabrería académica, es necesario continuar buceando y acercarnos a las series desde otros léxicos alternativos.

2.3. Una clase propia: dificultades del *close reading* teleserial

Acabamos de ver cómo los estudios culturales-comparativos han permitido la legitimación —de algún modo silenciosa, entrando por la puerta trasera— de las series. Su predominancia, no obstante, ha provocado que los análisis estrictamente estéticos, donde el producto televisivo es su corpus central y único, y donde lo serial no es interesante en la medida en que es comparado o contextualizado en relación a otra cosa sino por sí mismo, sean mucho más limitados en número (así lo sugieren autores tan diversos como Allen, 1985; Fry, 1993: 12; D'Acci, 2004: 420; Sconce, 2004: 94; Creeber, 2006; Cascajosa, 2009*b*: 86; Thompson y Mittell, 2013: 3-4; Garin, 2017: 28; y Olea-Romacho, 2022: 179). Es por eso por lo que, en el presente apartado, vamos a tratar de poner en juego otro tipo de enfoque: el *close reading*. Comprobaremos las ventajas y las desventajas que tiene esta aproximación, intentando sacar a la a luz los beneficios y los problemas de un estudio autónomo de las series.

Aunque tal vez tengamos la sensación de que centrarnos sencillamente en la obra es una perspectiva «natural» a la hora de estudiar productos culturales, la investigación cercana, textualista, supone afrontar ciertos riesgos. ¿Qué ocurre cuando un objeto «nuevo», es decir, que nos exige esfuerzo interpretativo, aparece en nuestro camino? Podría decirse que tendemos a ojearlo, tratar de entender su porqué, analizar su forma y su contenido… Pero este proceso no se explica de manera aislada, en realidad. Antes de nada, intentamos encajar el objeto en los esquemas conocidos, comprobamos si responde a patrones habituales. Este primer paso, muchas veces inconsciente, es el que marca para bien o para mal el modo en que vamos a ojear, entender o analizar. Y es este primer paso la prueba de que existe una cultura, unas tradiciones, unas maneras «correctas» de actuar y valorar las cosas del mundo, que preexisten a las experiencias particulares y las condicionan.

Señalar esa realidad inevitable, consustancial a la percepción humana, no tiene como objetivo desestimar la utilidad del *close reading*, sino más bien redefinirlo en adecuación a las hipótesis defendidas en el bloque primero de la presente tesis. No entendemos el *close reading* como un método naíf, según el cual es posible un acercamiento completamente desprejuiciado al producto; sabemos que todo *close reading* conlleva incluir elementos externos a la obra, una interacción sujeto-objeto ya explicada por el círculo hermenéutico. Simplemente, nos parece importante destacar que el horizonte de expectativas generado por un objeto «nuevo» es mucho más importante de lo que parece, también en la Academia, que, tal y como anotamos, no se puede librar del espíritu de nuestro tiempo.

Y es que, en realidad, la Academia, bajo la etiqueta de la investigación y del descubrimiento, también cumple con otras funciones sociales de gran interés. Groys ha señalado cómo están encargadas de salvaguardar las jerarquías culturales (1992: 75-84). Con lo que podría decirse que, de hecho, estamos ante uno de los espacio más prejuiciosos de todo el entramado macroestructural de las sociedades occidentales.

¿Cómo desempeña la Academia esta labor aparentemente positiva que es traer al presente la sabiduría y el arte antiguos? Para preservar las jerarquías —puro capital simbólico—, resulta ante todo fundamental no modificarlas demasiado. La propia estructura de la Academia está construida para fomentar el estatismo y mantener en empoderados aquellos valores de la tradición que ella misma representa a base de golpe de autoridad. Si estos principios cambiaran bruscamente, se correría el riesgo de que la propia universidad perdiese su razón de ser: la institución devendría en movimiento antiinstitucional, paradójica, devorándose a sí misma y finalmente desapareciendo. Las modificaciones deberán ser pequeñas, producirse poco a poco e idealmente preservar los axiomas subterráneos, invisibles, que cimientan los grandes valores de la cultura occidental. Son, así, organizaciones garantes de la episteme, y por tanto son garantes de mantener la ideología predominante de cada momento. O lo que es lo mismo: de restringir la apertura de miras y dificultar cualquier innovación demasiado radical.

Bajo la excusa ilustrada y biensonante de la conservación de «obras maestras», por tanto, es fácil pecar de conservadurismo. Los mecanismos de difusión del espíritu «universal» y «eterno» que la Academia dice resguardar y difundir terminan siendo mecanismos de control. Y ante esta situación es lógico pensar que, si un objeto «nuevo» aparece en un contexto como la universidad, termine sufriendo aún más escrutinio previo que en otros contextos. La conclusión a la que llegamos, así, es que la Academia es simultáneamente un lugar aparentemente atado a la objetividad y al saber y que, pese a todo, ha de mantener impolutos, intactos y prestigiados (*limpiar, fijar y dar esplendor*) ciertos valores anteriores, quizá anticuados o que no tienen vigencia en la realidad cultural contemporánea, pero afines al ideario clásico en que fue fundada.

Una mezcla de intereses como esta resulta un problema muy grave. Las diferencias entre la acción concreta investigadora, el reflujo retrógrado invisibilizado, la capacidad para pese a todo conseguir pequeños avances y progresos, la imagen externa asociada a lo intelectual y experto, la implicación de personas concretas con necesidades laborales y monetarias… constituyen una entidad material-simbólica tan compleja como valiosa y como peligrosa. En el fondo, estamos hablando de organizaciones enormes, verdaderos dispositivos del poder (Foucault, 1977) que se sostienen sobre aspectos económicos, sociales y políticos.

Ese, creemos, es el escenario al que se enfrentan las teleseries. Las teleseries presentan una «amenaza» contra el *statu quo*. Y esto se comprueba fácilmente al verlas chocar con la división académica-administrativa de la universidad española en grados, departamentos y áreas. La distribución en campos del saber de hace cincuenta años no ofrecía un espacio independiente para este tipo de productos culturales, y los encargados de regular las normativas de la institución académica tampoco parecían especialmente preocupados por tratar de renovarse al ritmo de la evolución cultural «de la calle», como dando por hecho que la Academia es otra cosa: un estudio del pasado. El proceso de adaptación es lento debido a su complejidad organizativa y política, pero también a la falta de «presión» popular. Al menos en la sociedad de nuestro país, no existe la sensación generalizada de que sea necesario educar a los jóvenes en el audiovisual (aunque este posiblemente es el medio de consumo más importante y determinante en su día a día). Tampoco se ha naturalizado el papel del experto en televisión, como sí es normal aceptar la idea de que haya expertos en literatura o pintura.

Si bien la falta de espacio social puede parecer poco importante o anecdótica, resultado de azares históricos que nada tienen que ver con las teleseries en concreto, pensamos que es un síntoma de gran importancia por dos razones. Primero, porque desvela qué criterios no encajan en la tradición universitaria (los comentaremos con detalle en §2.6): aquellos que son característicos, prototípicos de las series de televisión, y que las separan de la literatura canónica, la pintura de museo o la arquitectura diseñada por grandes arquitectos. Y, segundo, porque es una falta de espacio propio que se vuelve evidente y tóxica cuando la volcamos a las experiencias privadas, individuales, de los investigadores y de los estudiantes.

Indaguemos en esta segunda idea. Está claro que quien escribe sobre nociones asentadas o estudia en ámbitos encuadrados dentro del organigrama administrativo tiene más oportunidades de encontrar apoyo institucional. Hay más revistas, más publicaciones monográficas, más congresos, más proyectos de investigación financiados, más ayudas a nivel europeo o internacional, más posibilidades de que a su doctorando le bequen, más probabilidades de que salga una plaza de un perfil afín. Finalmente, tendrá más currículo para concurrir a esa plaza. Los asuntos canónicos ofrecen más

ventajas y salidas, por lo que las personas que los estudian suelen obtener mayor visibilidad y mejores puestos más rápidamente (y eso conllevaría que se canonicen aún más esos temas, y no otros, alimentando esta rueda).

En cambio, quien insiste en escribir sobre temas minoritarios no solo se enfrenta a un panorama mucho más hostil, con menos ofertas curriculares y escaso sostén gubernamental. También sufrirá consecuencias en la recepción de su investigación. Le leerán pocos colegas, el impacto de los descubrimientos será casi imperceptible y el diálogo suscitado prácticamente nulo. El investigador de asuntos «periféricos» habría de contentarse con artículos poco citados y comentados.

La carrera de investigación silenciosa, discreta y pausada que estamos describiendo resulta problemática no tanto por una cuestión de ego, de querer participar activamente en la actividad intelectual del presente, sino por una cuestión económica. El sistema de investigación en el mundo actual es muy agresivo y exigente, y por lo general está construido en desacuerdo con las bases epistemológicas en que supuestamente se basa.[13] El instinto de supervivencia del universitario, ante un clima de extrema precariedad (Zafra, 2017) e hiperactividad (Han, 2010) como es este, no puede ser sino el de aferrarse a lo seguro, dejarse de innovaciones y minimizar riesgos. Aunque, paradójicamente, esa sobreabundancia de trabajo no implica mejoras en la calidad de los estudios. Lo cuantitativo no arrastra a lo cualitativo: Zafra subraya con tristeza la rigidez matemática y burocrática con que las humanidades son valoradas en la actualidad y Han alienta a retomar una vida más contemplativa, criterio que para Nietzsche, en *Humano, demasiado humano*, nos separa de la barbarie.

Para más inri, si el futuro idílico termina por torcerse, el académico frustrado que quiera reconducir su vida profesional tampoco disfrutará de un buen reciclaje en la educación secundaria (que es la principal salida de los jóvenes investigadores españoles en la actualidad, al menos dentro del ámbito de las humanidades). El estudio de, por ejemplo, obras literarias abre muchas más posibilidades a la hora de mejorar el puesto laboral, el sueldo y la posición social, tanto en la Academia como fuera de ella.

Todas estas razones, algunas más genéricas, algunas más concretas, explican por qué las series no se han estudiado por sí mismas, sino acompañadas. El único espacio que han encontrado es el del hueco intermedio entre la teoría cinematográfica y literaria, la estética, la comunicación audiovisual y los másteres de escritura de guion. Deambular por esa «tierra de nadie» es —pensamos— la causa primordial por la que

[13] Incluimos solo un ejemplo que nos parece clarificador: se valora positivamente la transversalidad y la comunicación entre áreas dispares del conocimiento, en correspondencia con «el estado natural del conocimiento humano» (Lorenzo, 2020: 122), pero un artículo escrito en colaboración, es decir, firmado por varios investigadores cada uno de su ámbito particular, «vale» menos que uno escrito por un único autor.

las series de televisión no han conseguido todavía prestigiarse igual que otras artes, y por lo que resulta extraño dedicarles *close readings*.

Ese no-lugar empuja a las series a sus límites, a aquellas zonas donde entran en contacto no solo con artes sino también con enfoques, conceptos y tradiciones ya consolidados, tal y como hemos intentado mostrar en el anterior apartado. De ahí que sea más sencillo estudiar las series que se parecen a novelas o películas, pues es evidente que sabemos estudiar novelas y películas bastante bien. La filología y, en menor medida, los estudios fílmicos gozan de una amplia trayectoria tras de sí; existe un corpus metodológico muy variado que todos conocemos y al que estamos acostumbrados. La pregunta, entonces, es evidente: ¿por qué no volcarlos sobre otros medios? Tomemos las tesis y conceptos nacidos en los estudios literarios, aprovechemos las teorías comprobadas, repitamos los modelos aprendidos. Además, gracias a ello lo que sí podría conseguir el *Homo academicus*, que decía Bourdieu, es legitimar esas series. Al ubicarlas «al lado de» (ya sea al estar al lado de obras consagradas, ya al estar al lado de metodologías y terminologías consagradas), terminarán contaminándose de su prestigio.

Pero ni siquiera este aumento de la legitimidad se salva de problemas. Creemos que arrastra también repercusiones negativas porque el equilibrio de ambos capitales simbólicos de alguna manera también *rebaja* el valor sociocultural de las series (que no tienen entidad suficiente para ser estudiadas sin nada «al lado»). Puede sonar contradictorio de primeras, pero vamos a explicar cómo sucede.

La primera parte del proceso, la legitimación, se puede entender en términos sencillos. Un objeto canonizado irradia poder simbólico; al colocar algo a su vera, ese algo termina recogiendo y absorbiendo parte de ese poder. Así, gracias a los estudios culturales-comparativos, las series han ido aumentando su crédito mediante a un progresivo asentamiento curricular, que esperamos continúe durante las siguientes décadas hasta su plena dignificación.

La segunda fase, la rebaja del valor sociocultural de las teleseries, es más difícil de entender, porque parece contradecir todo lo anterior. Las series se contaminan de la reputación de los conceptos tradicionales y al mismo tiempo son minusvaloradas. Entran en la Academia, pero no entran del mismo modo que el resto de integrantes, sino que tienen que pagar un peaje.

Ese peaje puede ser de varios tipos. Aquí vamos a comentar brevemente dos, empezando por el peaje del exotismo. Pese al aspecto amable de la práctica comparatista, una de sus consecuencias directas es el paternalismo. El interés de estos estudios muchas veces es unir dos ámbitos que parecen muy alejados entre sí, jugar a la sorpresa o la anticanonicidad. Ese contraste da sentido a todo el proyecto, con independencia de las conclusiones alcanzadas después.

Sauer (2022: 22) ha explicado este «publication bias»: si un tema de investigación es «sexy», tiene más posibilidades de ser aceptado y leído; si nos genera un «qué curioso» o «qué interesante» —aunque no resulte especialmente innovador—, el texto ha surgido efecto. Ahora bien, el hecho de que a este tipo de trabajo no siempre se les exija grandes resultados puede ser interpretado como el gesto condescendiente de quien no esperaba otra cosa de una obra de valor relativo como es una serie de televisión. Para algunos autores solo hace falta sugerir una conexión, esbozar la metáfora, intuir la relación indeterminada, escondida, lateral… para que el estudio tenga entereza. Aplicar con demasiado profundidad los conceptos o trabajar con detalle la forma serial y sus interpretaciones se vuelve una tarea opcional.[14]

De este modo, ni se avanza en el estudio de lo televisivo ni se avanza en la mejora de las herramientas teóricas. Las propuestas que estamos describiendo no plantean creaciones metodológicas drásticas. Repiten los marcos epistémicos y léxicos de aquello con que relacionan las series, en lugar de reflexionar acerca de los conceptos útiles para analizarlas según sus exigencias internas, propias, particulares, distintivas.[15]

El segundo peaje es el de la censura. Cuando los críticos comparan las series con un arte de alto estatus normalmente no están siguiendo la estela de Lessing (1766): no están interesados en exprimir respetuosamente cada medio y comprobar sus posibilidades expresivas desde una posición —dentro de lo posible— equidistante. Por lo general, se parte de la premisa de que uno de los elementos comparados es interesante por sí mismo. Traducido a nuestro corpus particular, a veces no es tan importante encontrar concomitancias entre un medio y la televisión (o un tema y un programa de televisión) como alinear *ciertas* series con medios o temas que ya se toman *a priori* como sesudos e importantes.

Así *solo una parte* de las series tiene espacio, ya que solo algunos pocos tipos de series colindan con las zonas consagradas de la literatura o del cine. El resto, aquellas obras que no cumplen con los rasgos mínimos para ser «comparables» y que, por tanto,

---

[14] Por poner un ejemplo concreto, consideramos que los estudios que buscan relacionar la televisión con la poesía y la literatura en verso (O'Sullivan, 2010, 2019; Newman, 2016), pese a sonar muy atractivos de primeras, acostumbran a manejar más bien poca teoría de la poesía, del ritmo o de la recepción lírica. Se conforman con la audacia —nadie niega su arrojo— de unir un poema y una serie.

[15] Es muy importante señalar que esto no solo afecta a las teleseries o a otras artes «minoritarias» (videojuego, grafiti, etcétera). También afecta a *todas las experiencias* que se salen de la línea de lo prestigiado, entren o no dentro de un medio como el literario, el musical, el pictórico o el cinematográfico. Recordemos los ejemplos que traíamos a colación en el apartado §2.1: el análisis del tuit, el *post* publicado en internet, el vídeo de TikTok, los cortes musicales radiofónicos… La Academia tiende a la homogeneidad. El canon necesita la garantía del inmovilismo, decíamos. El peso institucional y burocrático motiva la permanencia de los mismos valores culturales, por mucho que la sociedad cambie, que aparezcan obras muy distintas a las tradicionales y los gustos de la gente se transformen.

no pueden colocarse al lado de nada, quedan invisibilizadas. Es aquí donde se ve mejor la categorización bicéfala que hemos propuesto hace unas páginas: el resultado de este tipo de reputación, que nace de las convenciones y no de la calidad y el interés inherentes a las obras culturales, es la mirada sesgada. En otras palabras: las series progresivas, que ejemplificamos con *Big Little Lies*, se adecúan y son aparentemente aceptadas por la universidad, son comparables; mientras que las series episódicas, que ejemplificamos con *The Fresh Prince of Bel-Air*, no encajan, no conectan, no se asemejan lo suficiente, y desaparecen del horizonte académico.

De hecho, si lo pensamos dos veces, nos daremos cuenta de que ni siquiera las series que ejemplificamos con *Big Little Lies* están siendo «bien» vistas. Lo más habitual es que las miremos desde la perspectiva de la novela o del cine, sin prestar atención a aquellos rasgos propiamente televisivos que no tienen por qué ser relevantes en otros medios, según veremos en el bloque §3, como su extensión potencialmente infinita, su emisión fragmentada o su frecuente inacabamiento. Si bien da la sensación de que las series están ganando crédito, realmente están siendo empobrecidas por una crítica bienintencionada pero dependiente de paradigmas alienígenas y demasiado rígidos.

A estas alturas, nos vemos obligados a recalcar la importancia de la variedad y la necesidad de estudiar lo *otro* desde sus términos, en vez de, como criticaba Adorno, uno de los grandes defensores de buscar siempre la palabra precisa y evitar las «frases coaguladas» (1953: 643), limitarnos a esos análisis «que se pueden pegar a voluntad a cualquier objeto» (1957: 49). ¿No será más lógico plantear una aproximación que se enfoque en lo que las teleseries *no* comparten con la literatura, el cine…? ¿No tendrá más sentido asumir, al menos al principio de esta andadura, una óptica centrada en lo diferente? ¿No es ahí donde quizá se configura lo más definitorio y original de las series? La única manera de hallar lo distintivo, de abandonar el itinerario que imponen los otros medios y las herramientas forjadas por las otras áreas de conocimiento, es mirar al corpus sin intermediarios que lo coarten: el *close reading*.

En definitiva, el *close reading*, pese a resultar un método no demasiado adecuado para la organización y el pensamiento de la Academia, nos parece idóneo en varios sentidos: 1) no depende del criterio del prestigio, que en el fondo es un criterio impuesto y convencional;[16] 2) evita el peaje del exotismo, pues está obligado por definición a profundizar en su objeto de estudio; 3) evita el peaje de la censura, forzando su

[16] Defendemos la idea de que todo objeto cultural es *per se* digno de atención cuando es observado desde la óptica adecuada, sin importar que se considere popular o expertamente como menor, vulgar o falto de interés. Que algo tenga éxito, agrade a una buena parte de la población o simplemente exista (forme parte de la cultura) ya es suficiente para merecer ser estudiado. No obstante, la máxima de Lope de Vega (1609: 345) por la que, si algo «ha de dar gusto, / con lo que se consigue es lo más justo», parece convencer tan poco a los académicos del siglo XXI como convencía a los académicos del Ciclo Clasicista.

mirada al todo —abre sus puertas a *cualquier* entidad de cualquier clase, con independencia de su semejanza con lo consagrado— y manteniéndose atento a las características propias del objeto en sí. Y 4) presenta, además, una ventaja extra: aunque parezca, quizá, demasiado concreto, tiene el potencial para iniciar un gran cambio en todo el sistema. Es sabido que todo objeto puede suponer un reto para las metodologías y teorías aceptadas en el seno de una institución y, en ese sentido, puede tener un impacto más allá de las fronteras de lo particular. El *close reading*, así, no tiene por qué quedarse en un comentario individual, sino que es susceptible de disgregarse e ilustrar procesos que superan al objeto analizado: puede constituir la base de futuros estudios de todo tipo. A mayor cantidad de obras analizadas, mayor riqueza y exactitud en el análisis, más mejoras en la metodología, menos estigmas y dogmas naturalizados, más posibilidades de encontrar el agujero negro que el propio sistema no es capaz de explicar, y así de cambiar de raíz algunos axiomas académicos hoy caducos.

Por todo ello, nosotros proponemos un trabajo colaborativo entre los estudios culturales-comparativos y los estudios de *close reading*. Queremos seguir aumentando el prestigio de las series, porque son parte de la cultura contemporánea y eso basta; y queremos que ese proceso se lleve a cabo de forma crítica, liberada de las ataduras más retrógradas de la Academia. Nos gusta la idea de que se profundice en las consecuencias políticas de la cultura popular; y para ello creemos que esa cultura ha de estudiarse, también, intrínsecamente para entender cómo funciona su ficción, su representación, su uso de la autoría y del lector implícito, sus narraciones, interpretaciones y usos varios. Estamos a favor de que todos estos enfoques se den la mano y se enriquezcan entre ellos, para no encallarnos en ninguno y provocar el naufragio de la verdadera protagonista, que es la obra experimentada.

Un acercamiento marginal a las teleseries (o, por decirlo con mayor elegancia, que asuma un enfoque distanciado de lo convencional, una perspectiva *ex novo* que rompa con la actual hegemonía y se atreva a inaugurar instrumentos acordes a un campo de estudio apenas abordado) genera, según hemos visto, demasiados riesgos institucionales. Pero es precisamente por eso por lo que merece la pena. Quizá la estructura de la Academia no está pensada para el triunfo de la lectura atenta, pero eso no significa, y así intentaremos demostrarlo, que esta sea un método inválido o menos interesante que los estudios culturales-comparativos.

El delicado equilibrio de lo mediocultural
Para terminar este apartado, hemos escogido un ejemplo que nos parece sumamente ilustrativo de las ideas aquí expuestas. Las series están de moda y, en consecuencia, ha nacido un campo editorial mixto, a medio camino entre la crítica académica y la

crítica periodística que se ha granjeado una posición notable entre los eruditos interesados en lo moderno y los fans con tendencia a lo intelectual.

Si en los países anglosajones, en un ejercicio de lógica aplastante, triunfan los *companion books* de aquellas series que no quieren ser televisión (Lavery, 2007: 232) y de las que hablaremos en el siguiente apartado, en lo que atañe al campo cultural español queremos destacar la labor editorial de Errata naturae, que más o menos ha logrado adaptar el formato *companion* y elevarlo a libro de ensayos.

Errata naturae ha publicado varios textos que consideramos paradigmáticos de la mezcla entre lo que se ha venido a llamar alta y baja cultura, un terreno indeterminado que, al igual que la escritura universitaria, corre el peligro de rozar lo elitista y, al igual que la escritura popular, se arriesga a caer en lo *kitsch*. La búsqueda de la satisfacción de un público interesado en la televisión, esto es, acostumbrado a la baja cultura (con unos criterios adquiridos desde la experiencia) mediante terminologías, códigos y referencias que habitualmente se emplean para describir la alta cultura (institucionalizados, aprendidos dentro del sistema educativo) fácilmente puede desviarse hacia un empleo superficial de esas nociones complejas y de gran tradición, la repetición de tópicos o la cita desaforada de nombres propios (*namedropping*), técnicas que hacen parecer al texto más importante de lo que en realidad es. Hablando claro: a veces hay más fachada que contenido. Pero su competencia para generar y limar el uso experto con el que el grueso de los hablantes configura la categoría, los prototipos y los horizontes de expectativa asociados a las series de televisión es muy alta. En ellos se comprueba el diálogo entre grupos sociales diferentes. Nos parecen libros fundamentales para explicar cómo se percibe la cultura en el momento histórico actual.



El texto que aquí rescatamos es *Juego de tronos. Un libro afilado como el acero valyrio* (Vv. Aa., 2012). Para que nadie piense que este va a tratar sobre la saga de novelas y no de la teleserie, en la cubierta (imagen a la derecha) se incluye una ilustración de los actores Emilia Clarke, Peter Dinklage y Sean Bean caracterizados como los personajes de *Game of Thrones* que encarnan en la pantalla. Además, en

una nota al principio del volumen, se especifica que hay amenaza de *spoilers* para aquellos que solo sean seguidores de la serie, potencial público del volumen. Y es algo que el propio Jorge Carrión, uno de los autores, admite en su colaboración: no ha leído los libros de George R. R. Martin.

Este compendio de escritos recoge textos (originales o ya publicados) de críticos literarios, críticos culturales, periodistas, filósofos o escritores. Lo primero que llama la atención es que no hay ningún nombre directamente relacionado con el audiovisual; el más cercano es Carrión, como «crítico cultural» y «doctor en Humanidades», según la breve biografía que se incluye al final del libro (de alguna manera hay que subrayar la posición elevada de este).

También es interesante la selección de temas. Comienza con un capítulo en el que se hace un recorrido general sobre las desventuras de las novelas, el autor y los fans más alocados. A este le sigue un ensayo sobre la filosofía de Maquiavelo (aplicada a *Game of Thrones*); uno sobre la relación entre la serie y la realidad cruenta del mundo; uno sobre la filosofía de Hobbes (aplicada a *Game of Thrones*); uno sobre las referencias literarias de Martin; unos posters decorativos recortables; un ensayo sobre la filosofía de Foucault (aplicada a *Game of Thrones*); uno sobre la evolución del personaje de Daenerys; uno sobre el personaje de Tyrion y la ética; y un texto de creación ambientado en el mismo universo que los libros y la serie.

El resultado es que muchas de las páginas de este libro, pese a hablar de *Game of Thrones*, no lo tienen como asunto principal. Entre los cuatro textos extraídos y traducidos de *Game of Thrones and Philosophy* (Jacoby, 2012), la introducción general, la conclusión creativa y el capítulo sobre fuentes literarias, el espacio dedicado a aspectos puramente audiovisuales o seriales es mínimo. De hecho, solo Carrión parece detenerse con minucia en los detalles del escenario, la vestimenta, los gestos y la progresión narrativa.

Sin entrar a juzgar la calidad del compendio ni las ideas de los autores, esta decisión nos confirma que el aparente *boom* que hay en torno a las teleseries no siempre responde a un interés por las teleseries como tal. Desde la Academia, la legitimación del medio se concibe como la llegada de un nuevo corpus sobre el que repetir, aplicar o confirmar ideas antiguas. Una postura muy cómoda para el investigador: no tiene más que reformular lo previamente dicho, según decíamos. Y una postura muy cómoda para el espectador: para aquel que no tenga del todo claro si ver *Game of Thrones*, el libro de Errata le descubre que la teleserie es un objeto aceptable. (Y, además, le permite «entender» a Hobbes o Foucault, personalidades de renombre pero cuyas obras resultan muchas veces ilegibles de forma directa.)

Algo parecido sucede con el especial sobre series de televisión que *Jot Down* publicó en 2012. *Jot Down* es una revista cultural bien conocida y decidió dedicar su

segundo monográfico a un tema en auge. Si bien comentar su estructura y todos sus artículos merecería demasiadas páginas, llama la atención que el texto que abre el volumen —escrito por Félix de Azúa (2012)— trate de lo malas que son los series (aunque las vemos). Una vez más comprobamos esta paradoja de lo mediocultural: me gusta, pero no lo acepto; lo disfruto, pero no me parece lo suficientemente elevado; invito a personas importantes a hablar de ello, pero no puedo olvidar que solo es cultura popular. A partir de aquí, la imagen que tendremos del resto de artículos estará cruzada por este prejuicio. El monográfico cuestiona su propio tema antes siquiera de darle la opción de la duda. ¿Y qué es más propio de la buena teoría que dudar?

2.4. El salto a la calle: HBO o cómo mercantilizar un prototipo

Un ejemplo clarificador de la progresiva (pero parcial) legitimación de las teleseries lo encontramos en las estrategias de márquetin de HBO, una productora de gran importancia en la escena audiovisual estadounidense y, por lo tanto, en la escena audiovisual mundial. Entender cómo este grupo se labró durante la década de los noventa una imagen propia, perfectamente perfilada y altamente rentable, en contraste con otras empresas del mismo sector, nos puede ayudar a comprender de qué manera el prestigio de las series ha traspasado las fronteras universitarias y ha terminado afectando a la conciencia popular.

Vamos a dedicarnos específicamente a una decisión de *branding* muy concreta. En 1997 HBO decidió adoptar el célebre eslogan «It's Not TV, It's HBO». Incluimos el logo original a continuación:



Todos estaremos de acuerdo en que, estrictamente, el lema nos dice más bien poco: que HBO es HBO es una tautología. Quizás la idea más interesante se esconde detrás de la negación: HBO nos aclaraba sin ningún tipo de duda que sus teleseries eran algo distinto a la televisión, *otra cosa*. Las siguientes preguntas caen por su propio peso: ¿otra cosa con respecto a qué?, ¿por qué siente tanto orgullo al distanciarse de ello?, ¿en qué se considera mejor exactamente?, ¿y en qué considera a lo otro peor?

A decir verdad, desde los años ochenta las series estaban llevando a cabo un proceso de evolución muy complejo e importante: empezaban a aceptar nuevas estructuras narrativas, promovían nuevas experiencias, tocaban asuntos peliagudos, exploraban nuevos terrenos temáticos y formales. Las teleseries se estaban volviendo cada vez más complejas y variadas. Paralelamente, la percepción general de lo que significaba la televisión, para qué servía, qué valores era capaz de ofrecer… se encontraba también en proceso de mutación. La necesidad de adaptar las expectativas viejas a la nueva realidad requería de un tiempo de pruebas y tanteos. De debate público, incluso: en ese contexto de cambio, hubo quien gritó que la televisión había muerto y hubo quien proclamaba el inicio de una nueva era dorada para la pequeña pantalla (Lotz, 2018). Así se explica que, entrados los noventa, existiera un caldo de cultivo idóneo para que la formación de un nuevo prototipo de lo teleserial se consolidara por fin, alimentado por la prensa especializada y por una creciente sensación extendida de que la tecnología estaba cambiando drásticamente nuestras vidas.

Si pensamos en los grandes éxitos televisivos anteriores a esas décadas, algunos de gran interés también (por supuesto que discrepamos de la idea que intenta transmitir HBO al insinuar que la televisión tradicional no alcanzó la misma calidad: alcanzó *otra* calidad), podemos establecer una catalogación en tres grandes grupos. Estaban las series antológicas como *Studio One* (1948-1958) o *Tales from the Crypt* [*Historias de la cripta*] (1989-1996), muy cercanas a las series de cortos o *sketches* del estilo de *Looney Tunes* (1930-) o *Monty Python's Flying Circus* (1969-1974). En segundo lugar hay que destacar las *sitcoms* y otras obras de género muy marcado (ciencia ficción, *western*, policial, infantil, acción, aventuras…), a lo *I Love Lucy* [*Te quiero, Lucy*] (1951-1957), *Star Trek* (1966-1969), *The A-Team* [*El equipo A*] (1983-1987) o *Seinfeld* (1989-1998). Y, por último, nos encontramos con las miniseries, por lo general de producción europea, de presupuestos más altos y audiencias más selectas, con el foco puesto en los estudios sociológicos y psicológicos de los personajes (a veces históricos o literarios), como puede verse en *Scener ur ett äktenskap* [*Secretos de un matrimonio*] (1973), *I, Claudius* [*Yo, Claudio*] (1976) o *Fortunata y Jacinta* (1980).

No es hasta los ochenta cuando los seriales, esas teleseries extensas que continúan narrativas complejas a lo largo de muchos capítulos, logran asentarse como uno de los

grandes paradigmas populares de la pequeña pantalla, desestabilizando el orden establecido. *Dallas* (1978-1991) lo anticipa y, en 1981, *Hill Street Blues* [*Canción triste de Hill Street*] (1981-1987), *Dynasty* [*Dinastía*] (1981-1989) y *Falcon Crest* (1981-1990) lo apuntalan. No obstante, estos primeros seriales todavía lastran ciertas connotaciones muy negativas asociadas al *soap opera* o al culebrón, que solo *Hill Street Blues* busca renovar y superar.

Así, es en la década de los noventa cuando el serial consigue definitivamente cierta independencia con respecto a los valores socialmente denostados de esas narrativas extensas, de la mano de *Twin Peaks* (1990-1991), *Northern Exposure* [*Doctor en Alaska*] (1990-1995) y otras muchas series que no hemos de mentar aquí pero que se demuestran muy conscientes de las posibilidades formales del medio y de los mecanismos narrativos y estilísticos que este permite. Aquel grupo privilegiado recolecta la consagración de sus predecesoras y acrecienta paulatinamente el crédito de la televisión. Baste pensar en el cambio de milenio, precisamente con firmas tan importantes como HBO o AMC, donde las teleseries de éxito empiezan a volverse ya innumerables. Es entonces cuando surge «It's Not TV…», subrayando la distancia que separa la televisión clásica de los años sesenta y setenta de la «nueva» televisión. De la tríada original (antologías, series episódicas de género y miniseries), solo estas últimas, que ya eran vistas como productos más elevados que el resto en su origen, han sido capaces de seguirles el paso en su ascenso social.

Esta tendencia positiva ha continuado con la llegada de la era post-televisión o *post-network*, la era de las plataformas. Hasta el punto de que aquellas productoras que precisamente se habían definido como más generalistas o populares, en contraposición a la «no-televisión» de HBO, también están acaparando los focos de los suplementos culturales y los premios de las últimas galas de los Emmy. En la categoría más preciada, Best Dramatic Series, Netflix ha estado nominada todos los años desde 2013, llegando a acumular incluso más nominaciones que otras productoras consideradas de renombre. En 2021, de hecho, logró igualar el récord a *most wins for a network in a single year* con cuarenta y cuatro galardones, dato que no se repetía desde 1974 con CBS.

Así, el efecto HBO se ha ido difuminando poco a poco. Si hace veinte años quizá consiguió convencernos de que estaban HBO y el resto, la «buena» y la «mala» televisión, hoy sabemos que existe televisión «de calidad» en otras productoras. La privatización del prototipo prestigiado tuvo sus efectos y ayudó a definir HBO como un espacio altocultural —y todavía hoy arrastra cierta aura gracias a trabajos como *Succession* (2018-2023), frente al tópico de que Netflix ofrece más cantidad que calidad y que Disney+ está demasiado enfocado a sus propios productos—, si bien era muy improbable que una única empresa pudiera acaparar e inmovilizar un prototipo cultural durante tanto tiempo.

Pero nos hemos venido demasiado hacia el presente. Lo que estamos tratando de exponer aquí es cómo HBO supo ver la inestabilidad del concepto *teleserie* y trató de mercantilizarlo para, por un lado, hacer un beneficioso ejercicio de márquetin y, por otro, alzar el respeto cultural y artístico de las series. O del tipo de series que ellos producían y emitían. Es interesante a este respecto anotar cómo, a diferencia de lo que hemos visto en apartados anteriores, HBO se aprovecha de aquel momento de incertidumbre no apelando a las *semejanzas* con las grandes artes, como los académicos de fin de siglo, sino ensañándose con las *diferencias* surgidas en el seno del medio. El nuevo lema de 1997 saca rédito de la existencia de una serialidad más rica y de la maleabilidad de aquel periodo de transición conceptual para distanciarse de lo que significaba la programación televisiva para la mayor parte de las personas occidentales que la habían visto en los sesenta y los setenta (Edgerton, 2008: 9).

La violencia latente del eslogan de HBO es, así, un claro indicio del cambio categorial de las series. Sobre todo porque deja constancia de la falta de unidad en el mundo televisivo. Hasta entonces la sociedad tal vez tenía una única imagen de la ficción audiovisual serial: solo existía *la* televisión, y era «mala» (o al menos no muy artística). Desde los noventa, parece evidente que la televisión tiene por lo menos más de una faceta, más de un tipo de producto, y eso favorece que empecemos a considerar una parte de la televisión *mejor* que otra. De ahí a pensar que la televisión es «buena» (o al menos un poco artística) apenas hay un par de pasos.

Este gesto, que entraba dentro de un proyecto empresarial más amplio (con todo lo que ello implica: generar una nueva imagen, dirigirse hacia un perfil poblacional muy concreto, apostar por proyectos verdaderamente arriesgados como *The Sopranos* [*Los Soprano*], 1999-2007, o *Six Feet Under* [*A dos metros bajo tierra*], 2001-2005…), consintió simple y llanamente en encontrar la expresión lingüística que la sociedad necesitaba para hablar de una realidad en aquel momento innominada y que ellos necesitaban para economizar sus productos. Y, ante esa tarea, qué mejor etiqueta que su propio nombre. HBO seguía la lógica que Barthes aplicó a los artistas, y que aquí vamos a trasvasar a los objetos culturales: «antes de llegar a ser conocidos, deben pasar por un ligero purgatorio mitológico: […] necesitamos poderlos *clasificar* cómodamente, adscribirlos a un nombre común, como la especie al género» (1973*b*: 109).

Con todo, hay que admitir que en cierta manera la propuesta de HBO ayudó a enriquecer el prestigio de parte de la televisión. Implicó el apoyo directo de un cambio categorial con ventajas y desventajas, como hemos visto al analizar los enfoques culturales-comparativos. Al afianzar la nueva prototipicidad, aunque se pisoteara la «vieja» televisión, se consiguió aupar todavía más alto aquellos productos innovadores de los que tanto se enorgullecía la productora. El nuevo prototipo, que aún se estaba dirimiendo, era retenido y privatizado por una empresa, pero la publicidad lo elevaba

hacia el estrellato. Mientras, no obstante, el viejo prototipo, ese que habían pisado y utilizado (en el peor de los sentidos), se hundía más en el fango. Abrir una brecha en la televisión implicaba sacrificar gran parte de sus ficciones en beneficio de unas pocas.

Todo esto se ve muy bien al analizar con más detalle esa recategorización noventera, que creemos que es el fundamento de la actual visión popular de la televisión. A nuestro juicio, se sostiene básicamente en el contraste con la «vieja» televisión, lo que quiere decir que es una definición en negativo, basada en el no-ser. Si nos fijamos bien, veremos que el eslogan de HBO no dice nada de sus series, excepto *que no son*. Parecería que no es necesario explicar más: el que sabe, sabe. Esa marca de superioridad, que en el fondo es una marca de elitismo, se extiende por todos los resquicios del nuevo prototipo: su audiencia, su forma y su disfrute ideal.

En lo que respecta a la audiencia, el lema incide en que uno de los atributos de su modelo de producto audiovisual —el culto, el reputado— huía de las cadenas generalistas y de la plebe. HBO no emitía aquella televisión que veía la masa (actívese el prototipo antiguo), sino series seleccionadas, a las que solo puede acceder un grupo escogido de espectadores de bien (actívese el prototipo nuevo). Élite económica, élite cultural.

Al igual que se construía un público modelo tan escogido, el estilo y la narratividad de las series de HBO se redefinía en la misma dirección. Estas debían ser, por pura coherencia, más intrincadas, menos «fáciles». Es la teleserie que se diferencia del resto por parecer artística, libre, original, madura. Las tramas se vuelven cada vez más largas y en ellas participan un mayor número de personajes; los temas que tratan son más controversiales; la ética de sus protagonistas, bastante cuestionable. En definitiva, las series resultan más repulsivas, más exigentes y menos comprensibles para todos los públicos.

El disfrute implícito de la «no-televisión» se define así como un disfrute atento, que requiere prestar atención, tener una mínima formación para captar las referencias culturales o las finas ironías, gozar de cierto gusto a la hora de interpretar los códigos audiovisuales, ser capaz de tomar con espíritu crítico algunos elementos tabúes… Frente a recepciones más pasivas o ingenuas, aquellas que se centran en la evasión de la vida cotidiana, la televisión que proponía HBO exigía a la audiencia un compromiso y una altura de miras dignos de la calidad de sus productos.

De este modo, el *frame* «HBO» —literalmente el marco de sus series: antes de que empiece cada capítulo, se incluye una primera imagen y un primer sonido que nos indican que lo que vamos a consumir no es TV, es HBO— predispone al televidente de tal manera que, por ejemplo, un desnudo deja de ser entendido como pornografía y se transforma en retrato erótico (Cascajosa, 2016: 44-45). La marca, el marco y el *frame* —aquí son todos lo mismo— dibujan un horizonte de expectativas impropio del

entretenimiento banal, del mero pasar el rato; colocan a los espectadores ante algo al menos parecido a una obra artística.

Así las cosas, con lo que nos topamos es con un tipo de serie de televisión muy prestigiado (que HBO intentó acaparar) y, por contrapeso, un tipo de serie de televisión anticuado, masacrado y relegado a un espacio deshonroso, sobre el que muchas veces los libros de historia de la televisión no hacen demasiada justicia. Dos prototipos para una categoría recién reestructurada, cada uno de los cuales queda asociado a un conjunto de valores culturales opuestos.

No hemos de olvidar, sin embargo, que ese proceso no es responsabilidad solo de HBO (Anderson, 2008: 29), ni siquiera solo de la empresa privada y las universidades. En la conformación de conceptos —o de cualquier clase de fenómeno cultural— no existe la unidireccionalidad. El círculo vicioso del que hablamos hace unas páginas también se aplica aquí. Las novedades que hemos señalado en el mundo audiovisual se apoyan en esta redistribución categorial de las teleseries; a su vez, la redistribución categorial se asienta y solo tiene sentido si, efectivamente, existe un cambio en el mundo exterior a la mente de los hablantes.

La crítica generalista es un buen termómetro de todo ello. En la misma línea del eslogan de HBO, de un tiempo a esta parte se han acuñado y popularizado ciertos términos que, nada más ser escuchados, activan un entorno cognitivo muy concreto: el de la televisión *de calidad*. Estamos pensando en expresiones tópicas como *tercera edad de oro* o *caja lista*, sintagmas connotados que se utilizan como simples etiquetas, pero que ayudan a cimentar una concepción particular de lo que son las «nuevas», «buenas» teleseries. No hace falta decir que son conceptos poco operativos desde un punto de vista teórico. La posibilidad de que en menos de un siglo de vida haya habido tres edades doradas de la televisión, por ejemplo, resulta poco verosímil y nada fructífera para elaborar una historia del medio. Pero su existencia y su popularidad dan pistas de cómo nuestra sociedad se acerca a las series. El resultado último de todo esto es el de una categoría conflictiva, cargada de violencia interna, que invita al choque, la ruptura y al debate público.

Cuarto capítulo recopilatorio

Sinteticemos las ideas que hemos anotado en este bloque. Entre la década de los setenta y la de los noventa se ha conformado una recategorización de lo que significaba la televisión. Acabamos de ver en §1.4 cómo HBO, muy astutamente, consiguió mercantilizar ese cambio conceptual para su propio beneficio: una modificación de la categoría *teleserie*, que pasa de tener un solo núcleo (más o menos difuso y a grandes rasgos negativo) a tener dos núcleos (uno antiguo, que incluye todo lo bajocultural; y uno nuevo, que incluye lo positivo y mediocultural, hoy incluso rozando lo altocultural para según qué críticos). HBO, lógicamente, se ubicó en la órbita del prototipo mejor valorado y alimentó la crítica que lo separa del prototipo vulgar.

Creemos que estas hipótesis encajan perfectamente con lo expuesto anteriormente. En §2.1 vimos cómo la Academia tiene la tendencia de prestar más atención a las series complejas, al estilo de HBO. En §2.2 señalamos que la población general percibe cierto elitismo en esa manera universitaria de estudiar la televisión (que no es una manera «universal», aséptica u objetiva, sino que parte de unos axiomas muy fuertes). En §2.3 comentamos el modo en que la propia estructura académica dificulta otro acercamiento aparte del comparatista —por oposición—, que también ha llevado a cabo HBO, aprovechando la corriente general de toda la sociedad occidental, y que desemboca en una doble prototipicidad desequilibrada, asimétrica, mantenida sobre una dicotomía muy tensa.

Por ende, el proceso de recategorización que hemos intentado describir tiene que entenderse como un fenómeno compuesto por muchos gestos pequeños acumulados, trenzados entre sí, hechos ovillo. Es un movimiento que arrastramos de un ámbito de la cultura a otro y que responde a una suerte de pulsión inconsciente. No tiene una forma precisa; tampoco un origen concreto. Está ahí desde hace décadas y lo sancionamos en cada momento que actuamos conforme a él. Forma parte de nuestro horizonte de expectativas más amplio, en la medida en que hemos sido educados en la

cultura occidental y hemos asumido sus ideologías. Al mismo tiempo, es sostenido sobre todo por los usuarios expertos y se ve constantemente reforzado por el uso del día a día, las empresas, la prensa y la divulgación. Y cuanto más fuerte sea la retroalimentación entre los dos polos, la élite y la comunidad, más difícil será pensar el objeto en otros términos.

2.5. Literatura en pantalla: el debate entre apocalípticos e integrados

Hasta aquí los orígenes, las bases forjadas en el cambio de siglo. ¿Qué ha sucedido desde entonces? A partir de las nuevas prototipicidades que hemos explicado, se ha iniciado un periodo incómodo para los intelectuales más tradicionales. La categoría *teleserie*, según acabamos de ver, parece constituirse en torno a un conflicto interno. Y paradójicamente, cuanto más tensemos esa duplicidad, más fácilmente deberíamos admitir a las series en el mundo del arte. ¿Cómo se conjugan ambas propuestas?

De todos los puntos de conflicto, uno de ellos ha sido tomado como epítome de este debate: la comparación entre serie y novela. (Sobra aclarar que, en nuestro tiempo, la novela es uno de los géneros mejor valorados en Occidente y suele considerarse máximo exponente de la gran literatura contemporánea.)

La relación televisión-literatura, aunque data de mucho antes —según puede leerse en el texto fundacional de Horace Newcomb (1974: 263-264)— y está todavía en boga —algo que atestigua el reciente volumen *Television Series as Literature* (Winckler y Huertas-Martín, 2022)—, fue consolidada por la crítica en la década de los noventa del siglo pasado. El 1 de noviembre de 1992, Bill Carter publicaba en *The New York Times* el artículo «HBO as a Modern-Day Dickens»: la novela decimonónica empezaba a arraigar como paradigma de la recepción teleserial «de calidad». Tres años después, el 22 de octubre de 1995, en el mismo periódico Charles McGrath titulaba uno de sus artículos «The Triumph of the Prime-Time Novel». En él anotaba que algunas teleseries en emisión —no cualquiera: las dramáticas, profundas y sofisticadas— estaban reclutando a escritores de gran valor dentro de los equipos de guion. El cine depende demasiado de lo económico; los musicales prefieren el puro espectáculo; la televisión, en cambio, permite romper con las fórmulas conocidas y arriesgarse. «TV is more of a writer's medium than a lot of magazines, for that matter». Si bien el autor se apresuraba a explicar que «TV will never be better than reading, thank goodness»

(McGrath, 1995: 52), como si la perspectiva de un futuro más brillante para las series le resultara aterradora.

Una vez más, es notorio el silencioso choque que se deja traslucir en este tipo de prácticas, la batalla intelectual que se está librando en la cabeza de McGrath y de tantos otros escritores preocupados por la televisión durante el proceso de recategorización. Están a un mismo tiempo interesados y asqueados. Tratan la cultura como un placer culpable. Una idea que ilustra bien David Foster Wallace cuando, en su conocido ensayo sobre el medio televisivo, habla del «cinismo hastiado de esos académicos que se burlan y atacan el mismo fenómeno que han elegido como vocación» (1990: 43).

Esa lucha de prestigios se ha mantenido entrado ya el siglo XXI. Como decíamos, algunos pensadores y artistas de círculos conservadores se sintieron atacados al ver la creciente influencia de la televisión y cuestionaron el estatus cultural de las series. En parte, entendemos la afrenta que supone comparar este medio con el literario. Por mucho que se quiera trasvasar una estructura categorial de un arte a otro, cada ámbito estético tiene unas particularidades difíciles de extrapolar: las formas y los efectos de la televisión nunca se parecerán lo suficiente a los de la novela como para poder mantener una organización conceptual equivalente.[17]

Pero, por otro lado, también somos conscientes de que la variedad propia de las expresiones artísticas no cesa de moverse, deslizarse y reconstruirse (aunque haya momentos de especial virulencia, como la readaptación conceptual noventera de las series que estamos describiendo aquí). En ese sentido, ninguna categoría y ningún prototipo son eternos o estables, como ya hemos anotado, y la labor de las palabras es intuir ese movimiento. Precisamente en esta tesis se ha propuesto comparar las teleseries con otras experiencias estéticas que están asociadas a una recepción fragmentada y, por tanto, poco digna: los (cortometrajes de) TikTok, los (microrrelatos o aforismos en) tuits… Con esto queremos decir que la equiparación serie-novela es tan absurda como legítima: siempre y cuando signifique algo, sea útil en el plano comunicativo, no tenemos nada que achacarle.

En todo caso, lo que nos interesa aquí es que la intensa disputa que surgió entre las semejanzas y diferencias de televisión y literatura se ha basado, una vez más, en la confusión entre *describir clases* culturales y *asignarles valores* a todos sus miembros de

[17] Si tenemos en mente lo expuesto en los últimos apartados, no será necesario volver a explicar cómo la afinidad entre serie y novela implica, al mismo tiempo, una equiparación de prestigios y una mirada censora hacia las series: solo serán canonizadas aquellas similares a novelas, aquellas que pueden ser «leídas», disfrutadas e interpretadas como hacemos con las novelas. El resto, las series no-novelísticas, cualesquiera que sean sus formas y recepciones posibles, son dejadas de lado. O lo que es lo mismo, utilizando expresiones de Kirsch (2014) y Hamid (2014): la televisión no ha conseguido llegar más lejos que la literatura.

antemano.[18] Hay quien discute si, efectivamente, las series son tan buenas como se nos ha vendido; los académicos más escépticos dudan de que la televisión vaya a entrar jamás en el canon artístico. En el otro bando, se ha intentado legitimar poco a poco el nuevo medio, aunque sea a través de las alusiones en revistas culturales, entradas de blog o columnas periodísticas.

Ambas posturas recurren a sofismas apriorísticos y generalizadores, construidos sobre unas premisas erróneas, tanto desde el bando *apocalíptico* como en el bando *integrado*, tal y como nos ha enseñado Umberto Eco (1965). Por eso, en este apartado queremos comentar brevemente por qué no es posible opinar con tanta contundencia sobre una *clase* (no sobre una *entidad*). Veamos un par de argumentos habituales de los críticos reticentes a comparar las teleseries con la literatura.

Una de las estrategias retóricas más comunes se basa en el uso de ejemplos concretos para dictaminar sobre el estado de un medio, generalizando para tachar de bueno o malo un todo tan heterogéneo como inabarcable (así actúa Mora, 2014, con el último capítulo de la primera temporada de *True Detective*, 2014-2019). Se peca en estos casos de un exceso de abstracción. Dudamos que Mora considere la novela despreciable como género solo por el hecho innegable de que existen novelas pésimas.

Otro argumentario típico, e igualmente desenfocado, consiste en distinguir criterios supuestamente intrínsecos a lo artístico sin explicarlos con detalle ni atreverse a achacárselos a la literatura, la pintura, la escultura, etcétera. Por ejemplo, se habla de

---

[18] Para algunos investigadores, el debate en torno a la calidad de la televisión es el fondo un debate que ya había surgido antes en otras artes (Pujadas, 2014: 39-40). Nos parece una verdad que necesita matizarse. Es cierto que la lucha por el canon estético es una constante en la historia de Occidente, y que esas batallas por un estatus superior —que no mejor, simplemente *por encima de*— suceden tanto entre la alta y baja cultura, como dentro de la alta cultura y dentro de la baja cultura (Wilson, 2007: 97). Las dinámicas del canon nunca se detienen: las obras, los géneros, los estilos, los temas y los medios entran y salen, se centran y se descentran sin parar. Pero también nos parece que en el siglo XXI la tendencia principal en las otras artes ha sido la de ampliar sus fronteras, fusionar géneros, romper límites establcidos. En cambio, las propuestas teóricas de la denominada *quality TV* —hablaremos más delante de ella— avanzan en dirección contraria: limitando la «buena» televisión a una clase muy específica y restringida. Más allá de que, para entrar en el núcleo del canon siempre es necesario venir de su periferia, no estamos seguros de que esta situación sea comparable a que en los siglos antiguos, medievales o modernos se pusiera en duda el valor de todo un arte (el debate *ut pictura poesis*, por ejemplo) o de toda una poética (la querella entre antiguos y modernos). Consideramos que el momento histórico es demasiado distinto, y no encontramos exactamente el mismo proceso en artes que hoy podrían estar sufriendo una discriminación análoga, como el cómic. Nótese, por otra parte, que los debates en torno a TikTok o los tuits, mencionados en el párrafo precedente, tampoco son exactamente comparables: se discute si un tuit *es* literatura, no si *es tan valioso como* la literatura. En cualquier caso, la coincidencia señalada por Pujadas tampoco justificaría desde el punto de vista teórico la constante agresión a la que la televisión se ve sometida por parte de la Academia.

la independencia económica de la obra de arte (Santamaría, 2013),[19] de un tipo especial de espectador capaz de interpretaciones profundas (Ceballos, 2015) o de la ausencia de

[19] Sospechamos que a estas alturas no habrá pasado desapercibido, una vez más, cómo el prestigio y el poder están ligados al dinero, algo que ya habíamos visto en el apartado sobre HBO. Quizás, incluso, pueda parecer el contraargumento más difícil de justificar desde la tradición occidental de la Estética: ¿qué es eso de que arte y economía se mezclan?, ¿dónde quedó la autonomía de la obra que tanto valoraba Kant? Anotemos un par de reflexiones con las que solventar esta diatriba.

Por un lado, el elitismo cultural es signo de pertenencia a la clase pudiente. Son las personas instruidas las que han desarrollado un mejor gusto, las que conocen más y valoran con mayor criterio, nos dice la historia. La aparente sensación de universalidad que desprende el arte consagrado, al que solo unos pocos pueden acceder cómodamente gracias a que disponen de tiempo y dinero para invertir en él, eleva a los «cultivados» en la pirámide social. Hume (1757: 16-17) señalaba cómo el canon estético no ha variado apenas a lo largo de los siglos, lo que él malinterpretaba como un indicio de la objetividad del gusto. Hoy sabemos (sin detrimento de la calidad estética de tales obras) que ese estatismo en el fondo es también reflejo de rigidez social, es el síntoma de una división regida por el capital cultural asignado a algunas obras, y no a otras. De este modo, tener acceso a cierto arte —específico, exclusivo— lleva directamente a tener cierto estatus. Las obras que no se ajustan a esos esquemas no solo son tachadas de indignas en términos estéticos, sino que arrastran su bajeza a la clase social que las disfruta.

Por otro lado, proponiendo un giro de ciento ochenta grados, también es común la búsqueda de cierto elitismo de la pobreza: la independencia con respecto al sistema hegemónico económico y político esta vez se consigue mediante el rechazo a lo industrial y estandarizado. En la mayor parte de los textos citados en este apartado §2.5 aparece velado —pero aparece— un tópico que tiene unos cuantos siglos de vida: «la pobreza debe ser siempre hermana del talento», afirma Petronio en *El Satiricón* (§84, 4). Aunque bien podrían haberlo afirmado un bohemio afectado por el *spleen* —el yo de Rimbaud (1870) que estira los cordones como si fueran cuerdas de la lira, acercando sus zapatos al corazón—, o una pareja de marxistas como Horkheimer y Adorno (1947), que veían en la industria cultural el origen de todos los males del arte.

Esta doble tendencia, sostenida en muchos casos sobre variantes de la teoría marxista, no tardó en aplicarse también a la televisión en España (con autores del renombre de Gubern, 1986, entre otros). Y de aquellos discursos los apocalípticos del siglo XXI han seguido tomando y repitiendo argumentos, sin preocuparse del hecho de que, desde los ochenta hasta la actualidad, la televisión ha aumentado su oferta cultural, ha motivado cambios en el tipo de recepción o incluso ha apoyado proyectos que no se caracterizaban por ser precisamente rentables.

Hemos de advertir, además, que al creador tener menos dinero no le aporta automáticamente una imagen más aguda de la vida ni le enseña una técnica desconocida entre las clases altas. Incluso, este tipo de heroicidad *underground*, *hippie* o *indie* a veces cae en comentarios clasistas que romantizan la penuria económica. Bourdieu (1969: 68-70) ya ha anotado las razones sociales, que no antropológicas o estéticas, por las que el arte moderno se ha alineado con la pobreza: el artista juega la carta de dignidad cultural, ya que no puede tener la de la dignidad política. La idea del arte por el arte se legitima, sobre todo desde la profesionalización del artista, en la posibilidad de superar al burgués desde un terreno distinto al monetario.

repetición formal o temática (Muñoz Fernández, 2016). Sin embargo, ninguno de estos autores ha propuesto, antes de enzarzarse en esta campaña contra la televisión, una definición del arte que no entre en alguna contradicción con lo que habitualmente definimos como *arte*. No se mencionan las becas para escritores y las giras de promoción que determinan el mercado editorial contemporáneo. Tampoco la variedad total de lecturas y de lectores posibles en el mundo del libro, cuyo número asciende hasta el infinito. Ni el empleo de la repetición como rasgo fundamental en la literatura (clásica, moderna y posmoderna) en, por citar algún caso particular, la estructura estrófica del soneto, las variaciones sobre la infidelidad de *Madame Bovary* a *La Regenta* o los juegos intertextuales del *remake* de *El hacedor* borgeano. Queremos suponer que ni Garcilaso ni Clarín ni Fernández Mallo tienen por qué parecerles malos escritores, aunque no cumplan con su definición de lo que es ser artista.

Ante tales consideraciones, hemos de advertir principalmente tres problemas graves. En primer lugar, como acabamos de ver, el grupo apocalíptico no parece tener conciencia de que sus argumentos pueden ser esgrimidos para rebajar gran parte del canon estético. Un canon que ellos posiblemente alaban (y si no lo alaban, que al menos no atacan como hacen con la televisión). Hay novelas malas, hay grandes novelas repetitivas y poco originales, hay grandes novelistas que se vieron obligados a mezclar arte y beneficio económico (o incluso que las mezclaron porque quisieron), hay lectores que han disfrutado de las grandes novelas occidentales de una forma completamente evasiva y que a muchos les parecería superficial. Ninguna de estas afirmaciones es realmente grave. En realidad, ninguna invalida el género *novela*; solo muestra la variedad presente en cualquier categoría artística.

En segundo lugar, estos escritores tampoco se dan cuenta de lo innecesario que es confrontar las teleseries y la literatura en un sentido tan estricto. Que la una no tiene por qué parecerse a la otra en absolutamente todo (si no, no sería una comparación, sino una obviedad). En el fondo, están luchando contra un hombre de paja, contra una premisa que nadie ha puesto sobre la mesa más que ellos. No se trata de asumir la comparación como una proposición lógica, que solo será completamente verificable y

---

También tenemos que poner en duda la equiparación, reiterada en Adorno (1954), entre estandarización de producción y la producción de obras absolutamente iguales, estereotípicas o alienantes. Las relaciones entre arte e industria (o entre arte y artesanía, arte y dinero, arte y utilidad) han existido desde siempre, con mayor o menor impacto, en todas las sociedades. Anular en bloque, sin matices, toda una parte de nuestra herencia cultural y de nuestro presente estético —si no todo él— nos parece una ejercicio de ceguera autoimpuesta. A decir verdad, nos encontramos de nuevo con la petrificación de la cultura, que ya criticamos en §1.9, donde solo es arte aquello «puro», noble, emancipado, unitario. Un arte *genial*, que se debe solo a la subjetividad irreverente del artista. Como si el Artista pudiera subsistir y educarse ajeno a la sociedad en que ha crecido.

objetivamente verdadera si se cumple en el cien por cien de los casos, sino de tomarla con filosofía y pragmatismo, valorando, en todo caso, si es lo suficientemente expresiva o no en un determinado contexto.

Por último, todos estos autores parecen tener muy claro que hay una única forma de entender lo artístico. Nosotros no podemos confirmarlo con tanta rotundidad. Estamos con Lorenzo (2022: 7) en que existen muchos tipos de belleza. En consecuencia, antes de entrar a reñir sobre una comparativa entre dos parcelas del arte —incluso entre dos obras de arte concretas— hemos de dar por supuesto la premisa de que cada parcela o cada obra puede ser interesante por sus propios términos. Tomarse demasiado en serio los *rankings* silencia la diversidad estética y empobrece la experiencia de la cultura.

De hecho, el debate apocalíptico ni siquiera es algo que tenga sentido en términos taxonómicos: las novelas son un *género* dentro de la literatura; las series de televisión son más bien un *formato* (por contraste con el telefilm), y casi podría decirse que un *arte* (por contraste con la literatura, la arquitectura, el cómic…). Sus categorías no coinciden en el mismo plano, son tan incoherentes entre sí como las categorías en que se divide la enciclopedia china de «El idioma analítico de John Wilkins» (Borges, 1952).

Al final, en los artículos y ensayos apocalípticos da la sensación de que todo es una excusa para justificar un concepto de arte elevado. Con la dificultad de que no puede justificarse de manera explícita ni racional (Mora, 2015*a*, afirma misteriosamente que el arte es *otra cosa*: «los que lo saben lo hacen»). La manera más fácil de ensalzar esa fracción mínima de lo estético, por lo tanto, es machacar con todos los argumentos posibles el resto: lo bajocultural, lo popular, lo vulgar.

En contra de toda sacralización, Eco estudió estos acercamientos a la cultura masificada, caracterizados por el empleo de comentarios vagos y conceptos fetiche desde una posición de superioridad. Sus opiniones nos parece que ponen fin a este debate y nos sugieren una mejora metodológica. En la mayoría de los casos, aseguraba Eco, el apocalíptico o integrado propone una definición de televisión (o cualquiera que sea el elemento de cultura de masas puesto en duda) que se reduce a mera impresión: «lo que él está diciendo es el efecto que produce la televisión *en él mismo*» (1965: 39). Es por eso por lo que la bondad o la maldad de un medio solo puede ser medida en último término según el uso que cada individuo le dé y la actitud con la que se encare, tal y como han dicho muchos teóricos preocupados por el realismo y el potencial de cautivación de la pequeña pantalla, por lo menos desde Arnheim (1935: 158-159).

Eco coincide con nosotros en que solo hay una opción válida después de todo: el *close reading*, el estudio serio y lo más desprejuiciado posible de quien confía en poder encontrar un valor en los nuevos objetos culturales, quizá aparentemente pequeños o

minusvalorados por la aristocracia, pero que en su conjunto e interrelación definen nuestro momento histórico:

> El crítico de la cultura se halla forzosamente enfrentado a una investigación que no le permite reacciones humorales ni indulgencias neuróticas. La primera cosa de la que debe aprender a dudar son las propias reacciones, que *no hacen texto*. Ciudadano, ya no del pueblo de Francia y de Dios, sino de una multitud de pueblos y de razas que no conoce aún cumplidamente, porque está viviendo en una civilización de mutantes, el crítico deberá enfrentarse cada vez a los objetos y a sus consumidores como si se aprestase a descubrir algo inédito. (Eco, 1965: 43-44)

Al final, el hecho de que un usuario consiga encontrar dicho valor dependerá no de todo el medio sino de cada obra en particular. La disputa entre apocalípticos e integrados, si bien resulta sintomática del estado actual de las teleseries en su proceso de consagración, es en realidad una disputa sin sentido. Solo resulta interesante si lo empleamos como prueba del conflicto conceptual que venimos analizando, ese espacio que las series tratan de conquistar dentro del arte canonizado.

La violencia de la recategorización, incidimos de nuevo, se vuelve patente en los textos citados en este apartado. Con lo que se comprueba cómo cada palabra, cada clase designada, se define tanto por las tendencias sociales (populares, académicas, empresariales y de la crítica) como por el resto de palabras y de clases con los que linda, colisiona y se emborrona. Esta situación de fricciones y escisiones ha llevado, en casos extremos que dan la vuelta al debate, a reprochar incluso una supuesta tendencia cultural cuyo malicioso objetivo sería desacreditar el adjetivo *literario* (por ejemplo en Sanz, 2014). Pero lo que sucede es lo contrario: quizá los desajustes en lo literario que percibe Marta Sanz —qué poco significa ahora ese término, piensa ella con razón— brotan del mismo prejuicio que se emplea para valorar solo la televisión-que-se-parece-a-una-novela. No es que en la actualidad la literatura se mida con términos equivalentes a aquellos con los que se miden las series, sino que el debate sobre las series nos está desvelando los criterios habituales que la crítica periodística y universitaria aduce a la hora de entender toda obra de arte: una ideología estética que, como toda ideología, está escondida e impregna de soslayo toda la cultura y así toda relación social. El descrédito de lo literario, por lo tanto, nace del mismo lugar de donde nace el descrédito de gran parte de las series de televisión: de una definición dogmática del arte, propagada por entre todos los miembros de la sociedad contemporánea occidental, que nosotros debemos explorar y problematizar.

Algunos ejemplos de la obsesión novelesca

El debate sobre las relaciones entre las teleseries y la literatura también se ha filtrado, como no podía ser menos, en el pensamiento académico. Buen ejemplo de ello nos lo ofrece un texto que podemos considerar fundacional en los estudios televisivos de nuestro país, un escrito canónico a la hora de hablar sobre series: el ensayo del ya mencionado profesor universitario y escritor Jorge Carrión, publicado en la ya mencionada editorial Errata naturae (y «remasterizado» por Galaxia Gutenberg recientemente), bajo un título que no deja ningún lugar a dudas: *Teleshakespeare*.

Si bien es cierto que este neologismo establece una conexión mucho más matizada que en los casos arriba citados, Carrión tampoco consigue desembarazarse de algunos tópicos: toma, de nuevo, el crédito construido socialmente para la literatura como base para pensar algunas de las series más aclamadas por la crítica y los espectadores. Entiende que *The Wire* [*The Wire. (Bajo escucha)*] (2002-2008) tiene la pretensión de «ser leída como gran literatura, como una novela por entregas» (algo que no se corrige con la justificación posterior de que, siendo escritor, lee la realidad como literatura expandida, Carrión, 2014) y recuerda *The Sopranos* como «una de las experiencias más intensas de mi vida como lector» (Carrión, 2011: 44 y 212):

> Seguramente, el término más adecuado para hablar de «teleserie», cuando nos referimos a algunas de las de mayor ambición artística, sería precisamente «telenovela». Esa palabra, obviamente, tiene connotaciones en nuestra lengua que nos alejan de la excelencia conceptual y técnica, de la literatura de calidad. Sin embargo, estamos ante una aspiración de legitimidad que otro arte narrativo afín, el cómic, sí que ha logrado mediante el término «novela». […] Es decir: no poseemos otro modelo, otro marco de lectura más adecuado que ése. Y el propio autor tampoco posee otro. De modo que su intención es que leamos su arte como literatura (una literatura expandida, donde lo visual ha sido incorporado naturalmente, gracias a nuestra educación multidimensional) y nosotros no somos capaces de leerlo de otro modo. (2011: 47)

Si para el cómic funcionó (*novela gráfica*), por qué no aquí. Carrión intenta hacer variar el segundo lexema del término tele*novela*, para que en su aplicación a la televisión pase de referir 'la extensión y complejidad narrativa propias de las novelas' a 'la calidad y el estatus social propios de las novelas'. Tenemos así, en un par de líneas, el cambio de prototipo del que venimos hablando: un cambio léxico, la renovación de un término anticuado y la actualización de una experiencia.

Pero también tenemos la paradoja hecha texto. ¿Qué le disgusta de las telenovelas a Carrión? Hay algo de ironía en todo ello: «la serialidad, que ahora permite a los creadores televisivos reclamar la herencia de Dickens, ha sido utilizada en televisión desde los orígenes por el género de ficción menos valorado, la *soap-opera*»

(Cascajosa, 2009*a*: 20). Parece que el culebrón, aunque es claramente novelesco en muchos aspectos, no es bienvenido en el canon de Carrión.

Quizá en este punto a alguien le sorprendan las escasas alusiones al cine con que nos hemos topado. En *Teleshakespeare*, Carrión no acude demasiado a él, pese a que en la primera página del ensayo aparece como «madre» de las series. La realidad es que en este proceso de legitimación solo en contadas ocasiones se recupera la parte cinematográfica, por lo general también con controversia y para menoscabo de las series de televisión (Delorme, 2018). Y, cuando es así, cuando se apela a un medio más prestigioso —aunque no tanto— como es el cine, muchas veces se cae en la misma trampa que con la literatura: seguimos negando los atributos más distintivos, peculiares y originales de las teleseries en favor de lo conocido y prestigiado.

Un caso claro lo hallamos en la denominada «televisión de calidad» (*quality television*), en la que nos detendremos más adelante. Entre sus rasgos característicos está la tendencia a eliminar el componente episódico: «la estructura completa de la trama se construye en función del desarrollo global de cada temporada, lo que aporta unicidad al relato y, de hecho, en muchas ocasiones, la interrupción entre capítulos es una simple necesidad de producción» (Raya Bravo, 2013: 337). Es decir: ha habido que eliminar la serialidad de las series para convertirlas en algo que merezca la pena.

En esta línea, cuando el crítico Carlos Boyero elogia las series *Patria* (2020) y *Antidisturbios* (2020) lo hace porque son «cine puro». No podemos evitar citarlo; el texto, brevísimo, nos resulta sumamente elocuente:

> He disfrutado de dos extraordinarias películas españolas que no se van a proyectar en los angustiados cines. Son series de televisión, pero a diferencia de lo que ocurre en ese supermercado tan tedioso, previsible, mediocre o simplemente infame, estas contienen gran cine. Y conviene verlas en continuidad, de un atracón, temiendo que llegue el final. (2020: s. p.)

Poco más se puede añadir. Porque lo que nos interesa de todo esto no es la polémica. No es, bajo ningún concepto, preguntarse si comparar dos medios distintos —sin atender a los miembros que los conforman— es una práctica posible o imposible o recomendable o tergiversadora. (Ya sabemos que *puede* ser útil, y eso es suficiente para que se haga, pero no suficiente para que siempre merezca la pena.) Lo que nos importa en verdad es cómo este debate ha continuado favoreciendo la aparición de un nuevo prototipo: una manera de entender las series que solo incluye una parte reducida de las series y que condiciona —reduce— su disfrute, consumo, valoración e interpretación. En otras palabras, la crítica no solo ha canonizado cierto tipo de teleseries, sino que también ha canonizado cierta manera de entenderlas.

2.6. El dogma de la unidad: la teleserie a la luz (no catódica) de la novela del XIX

Ahora bien, todo este camino por los discursos apocalípticos no se ha recorrido en balde. El debate que hemos analizado nos ofrece algunas ideas interesantes para nuestro estudio. Para empezar porque el haber escogido la novela como género semejante al formato o medio teleserial es algo muy significativo. El rechazo generalizado que sufren gran parte de las teleseries se debe a que no encajan en el canon estético actual, decíamos. Y al repasar los argumentos aducidos por los apocalípticos hemos podido esclarecer que la ligazón entre literatura y series de televisión está vinculada, para esos autores que la defienden y sobre todo para esos autores que la atacan, con atributos como la originalidad, la innovación o la libertad creadora. Son criterios y valores que, muchas veces en su sentido naíf, todavía hoy determinan la definición no experta —y en ocasiones la experta— de la obra de arte. Y que, en consecuencia, a nosotros nos interesa mucho estudiar en profundidad.

Hemos decidido denominar estos rasgos, propios de la estética (Liessmann, 1999: 146) y el «estilo interpretativo» (Iser, 1976: 34) modernos, bajo la etiqueta de *decimonónicos*, en honor al carácter simbólico que encarna Dickens en este debate. Pero tenemos que incluir rápidamente una advertencia importante: eso que aquí llamamos *decimonónico* (rasgos decimonónicos, lectura decimonónica, obra decimonónica) ni explica todas las maneras de leer que había en el siglo XIX, ni explica siquiera con exactitud la literatura del siglo XIX. Hablamos, en el fondo, de un paradigma de recepción artística que predomina en los usuarios expertos y no-expertos y que mancha a las teleseries, pero también a la propia literatura, al resto de artes e, incluso, a la novela del XIX.

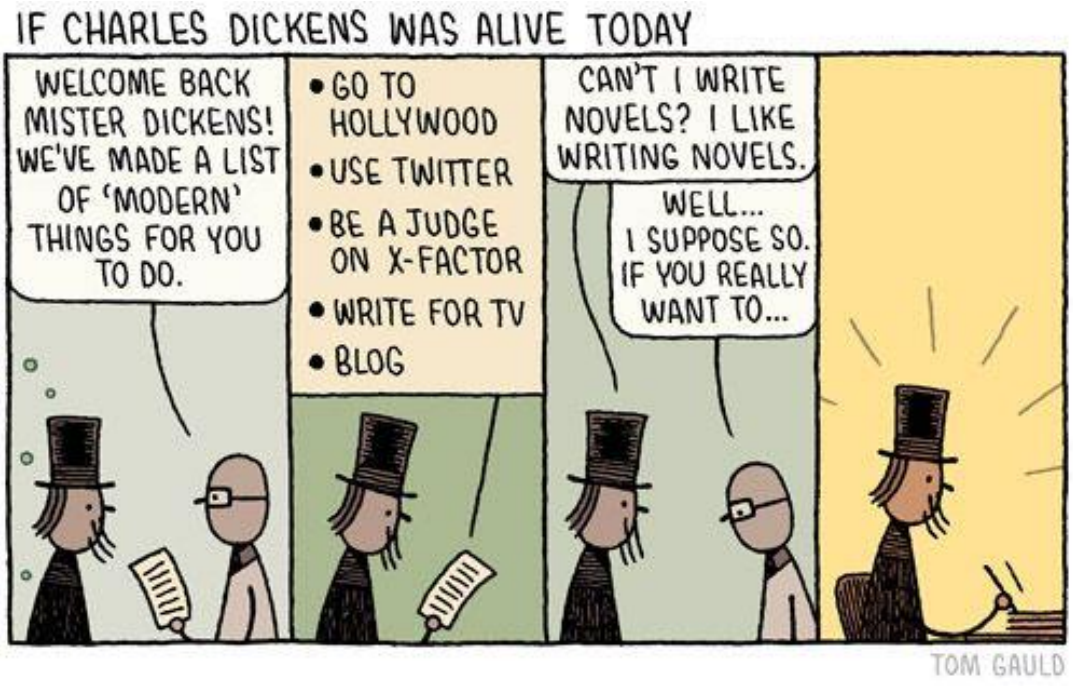
No es una contradicción: al haber sistematizado, hecho rutina, prototipizado una manera de entender el arte, lo más fácil para nosotros es utilizar el mismo metro patrón para cualquier objeto cultural con el que nos topemos, aunque su grado de semejanza

con una novela del XIX sea bastante cuestionable. Entran en el mismo saco *Anna Karenina* (donde tal vez aquellos conceptos sí resultan explicativos, significativos), la *Chanson de Roland*, el *Quijote*, *Mrs. Dalloway* o *The Sopranos*. Pero también *Moby Dick*, una novela que estrictamente es decimonónica pese a no parecerse demasiado a *Anna Karenina*.

En el mundo de la televisión, la mejor prueba de la existencia de un criterio uniforme —que uniformiza a la televisión, pero también al resto de las artes— la tenemos en citas como la siguiente:

> No pasa semana sin que algún intelectual de renombre diga eso de «Si Cervantes/Shakespeare/Austen/Dickens/Dumas/Proust viviera, hoy estaría escribiendo guiones para HBO» o algo por el estilo. […]
>
> Semejantes afirmaciones un tanto alucinadas se continúan con un más acertado «vivimos una edad dorada de la televisión» para rematar con «la caja boba es inteligente». Pero, enseguida, la cosa vuelve a complicarse cuando alguien suelta como si nada un «La Gran Novela Americana se escribe en estos días como guion de serie televisiva». Y, así, otra vez, volvemos a sintonizar el colorido fantasma de Scherezade y el epiléptico ruido blanco del zapping. (Fresán, 2009: s. p.)

La pregunta es: ¿qué tienen en común Cervantes, Shakespeare o Austen? No comparten siglo. Tampoco tono, estilo o temática. Ni siquiera son conocidos por escribir obras que pertenezcan al mismo género literario. Para nosotros, esta comparación se basa principalmente en dos cosas: 1) la coincidencia de reputación sociocultural, entre quienes los han leído (y también entre los que no los han leído pero los conocen);



y 2) que, en el contexto contemporáneo, permiten esa lectura decimonónica, que desgajaremos y comentaremos a continuación.

¿En qué consiste la etiqueta de lo *decimonónico*?, ¿cuáles son sus propiedades?, ¿qué la distingue de otras formas y recepciones artísticas? En noviembre de 2020, Domingo Sánchez-Mesa recogía en varios tuits un alegato del guionista de televisión Javier Olivares a favor de las series y la cultura pop, dentro del marco del Proyecto Nar-Trans2 de la Universidad de Granada. De la intervención de su compañero rescata tres claves: la importancia de la historia, la figura del *showrunner* y la cultura de las series como un ámbito para la experiencia de «los ciudadanos críticos y dignos» (es una cita de Olivares recogida textualmente). Es decir: narración, autor y valor cultural. Pensamos que es un buen resumen de lo que se ha buscado en el mundo televisivo para reivindicarlo como análogo al mundo literario.

Desarrollando un poco más estas ideas, desplegando esos tres elementos centrales, vamos a caracterizar la lectura decimonónica en veinte puntos algo más precisos y detallados. El interés de esta lista reside en esquematizar un conjunto de tendencias que —creemos— componen el tipo de (pre)juicio más generalizado y asentado a la hora de comprender y criticar una obra artística en la sociedad contemporánea. Son asunciones que damos como válidas sin siquiera ser conscientes y con las que nos enfrentamos de manera falsamente natural a toda obra, conocida o desconocida. Abarcan tanto criterios formales, en relación con la constitución narrativa, como criterios sociales, acerca de ese prestigio cultural, así como criterios intermedios, entre lo textual y lo contextual, sobre la intención autorial (implícita o explícita) y la función-autor.

Las propiedades asumidas de la lectura decimonónica son:

1) La existencia de un tema principal en la obra, y de uno o varios secundarios opcionales.
2) La existencia de al menos un personaje protagonista, y de uno o varios personajes secundarios opcionales.
3) La unicidad de la narración, propia de los textos continuistas (en oposición, por ejemplo, a los textos *collage*), que se estructuran en torno a una trama más o menos densa, más o menos ordenada, desde un punto de vista omnisciente o mezclando perspectivas, pero siempre dibujada con suficiente precisión como para poder ser reconstruida linealmente por el lector.
4) La lógica causa-efecto como ley que rige los acontecimientos y estructura la obra de manera orgánica (frente a otras posibilidades, como relaciones metonímicas o por contigüidad, o metafóricas o por semejanza lejana).
5) La división de la narración en un principio (o planteamiento), un medio (o nudo) y un final (o desenlace).

6) La asignación de una importancia especial el final narrativo, considerado un *telos* que organiza y da sentido a todo lo anterior.
7) La posibilidad de que existan tramas secundarias, complementarias o de alguna manera relacionadas con la trama principal.
8) La relegación de la descripción y la exposición a un segundo plano de importancia, frente al papel preponderante de la narración.
9) La falta de fragmentariedad en el plano del sentido, esto es: la búsqueda de unidad significativa en la obra, vinculada con el tema principal, el personaje principal y la narración lógica de una trama principal.
10) La escasa importancia interpretativa otorgada incluso a la fragmentariedad en el estilo, muchas veces leída desde generalizaciones o lugares comunes que dicen poco concreto de la obra analizada (la novela es fragmentaria porque la cosmovisión típica de la posmodernidad es fragmentaria; la novela es fragmentaria porque la idiosincrasia de nuestra época es fragmentaria, etcétera).
11) Por ende, la coherencia estructural y de sentido, entendida como si hubiese un centro que todo lo articula: un mensaje oculto, un misterio o un secreto que descubrir en las obras de arte, que condiciona la distribución de las tramas, la caracterización de los personajes, la aparición de los temas y la labor que se espera del receptor al respecto. La interpretación está determinada por ese núcleo (solo podemos llegar a él si leemos correctamente): una preocupación hegemónica en torno a la que se estructura el resto de elementos de la obra.
12) La autoría única y con nombre propio, en detrimento de coautorías o textos anónimos, asociada a esa supuesta intención única, descriptible y homogénea que se asume como relevante en la recepción.
13) La autoría con reputación social, ligada a cierto estatus socioeconómico y sobre todo cultural (valoración de las intertextualidades, referencias y alusiones a otras obras o acontecimientos históricos, etcétera).
14) La autoría independiente, genial, libre, individual, etcétera, como síntesis de los dos puntos anteriores (por tanto, se deduce que el receptor no puede ser sino del mismo calibre que el emisor).
15) La relevancia del contexto histórico de creación y en especial de la vida del autor. No importa si la información de ese contexto complementario a la obra es antigua (extraída de libros de texto o las introducciones de las obras, de voz de las autoridades académicas) o contemporánea (proveniente de entrevistas y de otros espacios públicos que ofrecen los nuevos medios, de voz directamente del autor).
16) La aparición de temas y asuntos «serios», importantes en ese momento determinado y relacionados con la situación política contemporánea a la obra.

17) La preeminencia del tema y el sentido sobre la técnica, la forma o el estilo, dependientes de aquellos.
18) La primacía de la función comunicativa representativa (frente a la poética, apelativa, etcétera).
19) En consecuencia, el interés generalizado por el realismo, el «basado en hechos reales», las autoficciones, la «autenticidad» y demás tipos de concepciones *miméticas* de la ficción, centradas en referenciar, copiar, representar o plasmar la realidad. Se confía en que así se alcanza una mayor «verdad».
20) El dominio absoluto de lo lógico y verosímil. En ocasiones, esto se demuestra con la capacidad de «traducir» a palabras llanas, no literarias, un supuesto mensaje que explica el núcleo de la obra.

En resumidas cuentas, lo que estamos proponiendo es una lectura abocada al *cierre*: lo que más importa es el fin, el sentido, la estructura bien elaborada y concluida, la intención, la «verdad», la unidad, la perfección (etimológicamente, de *perfectum*, 'acabado'), la verosimilitud interna, la coherencia total, el desarrollo lógico del universo ficcional. Estamos ante una manera de entender la obra de arte centrípeta y aislante.

Las aparentes contradicciones que pueden percibirse de la enumeración anterior se explican por ese dogma de la unidad, capaz de opacar o de anular sus posibles paradojas. Por ejemplo: ¿qué interés puede tener el autor si estamos tan obsesionados con la construcción milimétricamente medida de la obra? La respuesta es que se tiende a asimilar «interpretación de la obra» con lo que nosotros llamaríamos «interpretación por parte del autor real de su propia obra». El público suele confiar en esa figura indeterminada, que a veces conoce con nombre propio, cuando algo le choca o le resulta inexplicable. Ese fue el caso, por ejemplo, del mensaje recurrente en redes «Trust Joss», en alusión a Joss Whedon, *showrunner* de *Buffy The Vampire Slayer* [*Buffy, cazavampiros*] (1997-2003): cuando se introdujo por sorpresa un nuevo personaje principal que parecía contradecir la lógica que la ficción había instaurado hasta el momento, su audiencia se hizo fuerte en la creencia de que el autor tendría una respuesta que no rompiera la coherencia previamente construida (Mittell, 2013*b*: 87).

Otra aparente discordancia nace del interés por la realidad, por el referente. Si al autor le estamos otorgando esta especie de creatividad genial, ¿qué trascendencia tiene entonces el contexto histórico? Diremos que ese referente es aquí sinónimo de verdad, en la medida en que ha servido de inspiración al autor para construir su obra; muchas veces, asumir que un texto está relatando un evento histórico es como encontrar su centro, su razón de ser, algo que lo justifica por completo. Series ficcionales o documentales como *Cuéntame cómo pasó* (2001-2022) o *Cachitos de hierro y cromo* (2013-) sobreviven durante décadas más por el efecto nostalgia que por coherencia interna,

desde nuestro punto de vista. Otro ejemplo muy claro de esta relación lo encontramos también en las entrevistas al periodista y *showrunner* David Simon. Es recurrente que en un momento u otro se le pregunte si *The Wire* es periodismo (Seward, 2009; García Ramón, 2012), a lo que Simon responde lo evidente: que no, que es una ficción.

Con esto queremos señalar cómo, a nuestro parecer, existe cierta propensión a buscar en las obras un aspecto que sirva como columna vertebral: una sola idea que sostenga al conjunto, una sola premisa que dé sentido al resto de elementos aparentemente heteróclitos. Cuando la encontramos, le asignamos la narración principal, la motivación del protagonista, la intención del autor, la hacemos coherente con las preocupaciones históricas de su momento histórico y la justificamos con una expresión directa proveniente de la realidad empírica en que fue compuesta. Todos los factores confluyen hacia un único punto, se asimilan, se aplanan entre sí y se reducen los unos a los otros. Lógica lineal de la estructura narrativa ≡ intención autorial ≡ referencia en el mundo ≡ interpretación modelo ≡ verdad de la obra ≡ valor de la obra.

De ahí que sea posible definir este dogma de la unidad como una verdadera *ideología estética*. Utilizamos este sintagma por el componente político que esconde en sus «contenidos directos» pero también en su «forma», por tomar las expresiones que Piglia reserva para estos fenómenos (1986: 82). Son ideas veladas, acordes con los valores más conservadores de nuestras instituciones, que, pese a estar desplegados sobre contradicciones, imprecisiones y sinsentidos, se diluyen en la tradición, la rutina y el «sentido común». Puros componentes convencionales que funcionan de modo encubierto, pasan desapercibidos, y generan así un desequilibrio jerárquico entre las obras de arte: están aquellas que cumplen con sus axiomas y aquellas que no, o están aquellas que pueden disfrutarse desde sus axiomas (aunque ofrezcan *otras cosas*, que terminan por quedar recluidas fuera de la lectura ideológica) y aquellas que no.

Es comprensible, pues, que muchos artistas e investigadores se hayan dedicado a tratar de desmontar el dogma. Citaremos un par de casos que nos parecen representativos y que nos invitan a reflexionar acerca del papel intencionadamente político que tiene luchar contra este tipo de credos, aunque en principio parezcan ser solo estéticos (en el sentido pobre del término), estilísticos o superficiales.

Le Guin (1989) ha asociado la *linealidad narrativa* de las obras heroicas con la flecha y la cosmovisión violenta del hombre. Frente a ella existen otras narrativas «bolsito», tejidas, que acumulan objetos, personajes y acontecimientos, que ella considera más feministas.

Por otra parte, el *realismo* como criterio cualitativo (prescriptivo en lugar de descriptivo), nacido a raíz del prestigio que ostenta el Renacimiento como movimiento cultural, es constantemente denunciado por la crítica poscolonial, por ejemplo en Procter (2020: 12-15). En la misma línea, Haraway (1989) ha descrito los museos de

historia natural —espacios, en principio, guiados por la objetividad— como instauradores de organicidad y unidad: la taxidermia como un sirviente de lo «real», que en realidad falsea la complejidad de la naturaleza.

La *originalidad* creativa, asociada a la idea de *autor*, ha sido uno de los estandartes de la modernidad supuestamente desechados por la estética posmoderna (Jameson, 1984*a*: 64). Con todo, esta tesis busca poner en duda que el valor asociado al «genio» sea cosa de otra época.

Y el *lector ideal único*, «el filólogo de antigua formación, que espera el sentido como revelación del texto realizada una sola vez, y que desaparece en la realidad como intérprete», fue criticado duramente por Jauss (1975: 73), en su intento de legitimar el trabajo del lector sobre el del autor. Toda lectura única está para él alineada a un concepto de autonomía artística y de aura benjaminiana que se concreta en «valores estéticos como perfección, forma como totalidad, contribución de todas las partes a la formación de la unidad orgánica, correspondencia de forma y contenido, o unidad de lo general y lo particular» (1975: 73). Creemos que todas estas características, *mutatis mutandis*, están incluidas en nuestro descripción del dogma de la unidad, y no son suficientes para describir la amplia variedad de experiencias estéticas posibles.

Así las cosas, Jauss rescata obras que piden ser entendidas desde criterios contrarios «a la visión humanística del original y la recepción, de la pureza de la obra y de la fidelidad imitativa» (1975: 83): las grandes obras latinas de épica filosófica-teológica, el teatro religioso, la épica románica, la lírica que circulaba en hojas sueltas o que se improvisaba, la novela folletinesca del XIX, el género policial contemporáneo… Y los alinea precisamente con «los programas en serie de televisión» (1975: 82). Son todos ellos productos culturales confinados detrás de la frontera de lo ideológicamente aceptable y comprensible.

Nosotros también abogamos por utilizar otros recursos, otros criterios, para dar vida a aquellos productos excluidos de lo «normal». Pero no solo con las obras que claramente no se adecúan a los aquí enunciados, sino también con una de esas obras modernas que, en apariencia, sí los cumplen. Las ficciones que basan su efecto estético en la linealidad, el realismo o la autoría unitaria también ofrecen experiencias interesantes fuera de estas premisas (o contra estas premisas). Lo más probable es que, si nos dejamos guiar por la visión ideologizada de lo artístico, estemos simplificando demasiado la realidad cultural, como hacen los manuales de historia de la literatura ante la imposibilidad de explicar todos y cada uno de los fenómenos que influyen en un movimiento estético o como hacen los estudiantes cuando responden al examen con eso que llamaríamos «una respuesta redonda». El problema aquí es que los manuales y los estudiantes han de reducir el contenido a la fuerza para transmitir las ideas más importantes, porque no tienen apenas espacio o apenas tiempo, y porque son conscientes

del placer que se obtiene de una interpretación sólida, bien atada y estructurada. Nosotros, en cambio, solo tenemos la obligación de disfrutar de las obras y mostrarlas con todos sus ángulos bien afilados, lo más diversas y matizadas que podamos, aunque el texto crítico-teórico resultante termine por ser deforme y poco armónico.

Veámoslo con un ejemplo. *Don Quijote de la Mancha* —dijimos en §1.10— es una novela mitificada: es algo que no es, lastrada por una amplia tradición lectora de corte romántico y que, además, ha llegado al mundo inexperto filtrada por las tendencias universitarias. Si preguntamos por qué el *Quijote* es uno de los grandes libros de la literatura universal, posiblemente se nos responda algo sobre el personaje complejo y el trasfondo filosófico que lo protagoniza, sobre la sanchificación de Alonso Quijano y la quijotización de Sancho, sobre las aventuras de esta pareja que tal vez comienzan cómicamente pero luego desenlazan con la triste muerte del loco… Es decir: se acentuará la línea narrativa que hace de la novela de Cervantes un relato que comienza y acaba, completo, con un principio, un medio y un final (Aristóteles, §1450b), sin monstruosidades de cabeza humana y cerviz equina, *simplex et unum* (Horacio, *Epístola a los Pisones*, vv. 1-5, 23), afín a los preceptos clásicos y neoclásicos (y todavía contemporáneos, según sostenía Gombrich, 1963), perfectamente pensados de antemano y respetados con sumo cuidado durante la escritura. Parecería que todas sus páginas estuvieran escrupulosamente ordenadas en torno a los caracteres *comprensibles* de Alonso y Sancho.

Sin embargo, nosotros opinamos que el *Quijote* presenta algunos atributos tanto o más importantes que los ya mencionados: la fragmentariedad, la yuxtaposición de escenas que pueden ser disfrutadas en desorden o aisladas, la incoherencia de personajes como Sancho Panza (que es inteligente o torpe según le convenga al efecto cómico de cada *sketch*), la interpolación de textos de géneros diferentes, la diversidad de opiniones que no desembocan en un sentido o en una figura autorial fácilmente definibles, sino contradictoria, irónica o inextricable…

Puede resultar, y quizá sea, una interpretación extrema de la novela. Pero en realidad ya desde hace mucho tiempo se explica la unidad de la novela de Cervantes en virtud de la verosimilitud de estilo y no en virtud del tema. Los tratados renacentistas, frente a la *Poética* aristotélica, defienden que la unidad es una cuestión de armonía entre las partes y de solución de continuidad entre un episodio y el siguiente, con independencia del cambio de género o de asunto (Riley, 1962: 197-208). Y yendo aún más lejos, Martínez-Bonati ha señalado que en el *Quijote* ni siquiera hay unidad de estilo: Cervantes despliega la narración desde «una múltiple variación de la visión del mundo que se objetiva en las historias y episodios» (1977: 128), sin respetar ningún tipo de unidad más que la presencia de los dos protagonistas. La organicidad del *Quijote* nace en el lector que disfruta de la variedad, así en el mundo como en la literatura.

En el fondo, esto se explica también porque el *Quijote* es una obra muy barroca, interesada más en la pluralidad que en la unidad, en la riqueza del lenguaje y la originalidad y gracejo de cada momento que en la construcción circular y milimétrica de su narrativa (no hace falta traer a colación sus gazapos). Piénsese, por ejemplo, en las *Soledades* de Góngora, puras sensaciones y descripciones, unas detrás de otras. Piénsese en la renovación del género picaresco llevado a cabo por Quevedo, tendencia que Rico (1970) asocia a toda la novela lazarillesca del XVII, donde se pierde la centralidad y profundidad psicológica del sujeto-narrador en pos de la variedad temática y humorística. O piénsese en los espectáculos teatrales de la época, que no solo contaban con una amplia diversidad de personajes, estilos y géneros en una única obra, al menos desde la *monstruosa* comedia nueva de Lope, sino que además se veían «interrumpidos» por música, bailes, loas, entremeses y mojigangas. Como afirma Gracián: «La uniformidad limita; la variedad dilata; y tanto es más sublime, cuanto más nobles perfecciones multiplica» (1648: 56).

Así, cuando escribíamos que Quijote y Sancho son *comprensibles*, queríamos decir que la crítica, con su mirada mitologizada, se obliga a sí misma a leerlos y entenderlos desde una posición deformadora, con tal de dotar a la joya de la corona de la literatura española de todos los rasgos propios de las obras de prestigio. Una buena comprobación de ello la podemos encontrar en los libros de texto o en las adaptaciones juveniles de la novela, donde se acostumbra a eliminar las historias intercaladas, ignorar lo que no encaja del todo (lugar común de la crítica contemporánea ante las obras no unitarias, señala Hobsbaum, 1970: 47): ¿qué se comenta, qué se selecciona, qué se preserva? Con lo que nos topamos es, eminentemente, con los pasajes que favorecen esa recepción decimonónica y que remiten a los dogmas de la tradición occidental, desde Aristóteles y Horacio, que antes citábamos, hasta Tomás de Aquino (1274) y la belleza de lo acabado, proporcionado y claro, el delicado arte del todo de Nicolas Boileau (1674: 91), la fantasía unitaria enfrentada a la «mera imaginación incoherente» de Croce (1913: 30), la unidad dinámica de Mukařovský (1936: 85, 91) o el *blending* cognitivo de Turner (2006). El *Quijote* se vuelve lineal, predominantemente narrativo, realista, con unos personajes que parecen coherentes, con una interpretación que no entra en contradicción con sus partes, regido por la causalidad, etcétera. Y así se difunde, y así se propaga como paradigma del gran arte literario.

Volvamos ahora a la pequeña pantalla. Las características que acabamos de enumerar, pensadas en frío, casan más bien poco con buena parte de las series de televisión. (tampoco lo hacen con buena parte de la novela, ni siquiera con la del siglo XIX, que se ha tomado como patrón de la serialidad; pero ese esa es otra discusión). Las teleseries tienen límites difusos, son susceptibles de alargarse durante años, tratan mil y un temas diferentes, sufren fácilmente cambios en el elenco, se ven mareadas por la influencia

de los fans, son dejadas sin acabar a causa de las decisiones salomónicas de las productoras, quedan condicionadas por las huelgas de guionistas, están coescritas por personas en su mayoría invisibles para el gran público y cambiantes a lo largo de las temporadas, dependen de la actualidad de la prensa, se emiten en un medio desacreditado, están «interrumpidas» por anuncios… ¿Cómo puede ser, entonces, que encajen con el modelo que hemos denominado decimonónico?

Tal vez no encajan. Tal vez el poder velado de la ideología estética contemporánea ha sostenido esa interpretación deformada de la televisión a lo largo de las últimas décadas, en contra de la forma «natural» de las series (es decir: la serial, la fragmentaria). Eso explicaría el triunfo de los estudios culturales-comparativos, que obvian aquellas cualidades artísticas para centrarse en asuntos políticos. Y revelaría la retórica de las campañas de publicidad de las grandes empresas, que han tratado de arrastrar un capital cultural de un medio a otro sin hacerlo demasiado evidente. Y justificaría de algún modo las querellas entre críticos apocalípticos y críticos integrados, bajo la intuición y la sospecha de que hay algo violento y que no cuadra en la analogía novela-teleserie (aunque, reincidimos, su enfoque sentencioso y generalizador no ha sido nunca el acertado).

Ante este desajuste, solo nos queda comprobar si la teoría ha sido capaz de encontrar otros estándares. Es momento de analizar algunas de sus propuestas para el análisis crítico de la televisión.

2.7. Series perfectamente aristotélicas: las nuevas viejas etiquetas

Hemos hablado de las percepciones generales de la audiencia (§2.1), de su reflejo en las propias obras televisivas (§2.2), de las instituciones culturales (§2.3), de las productoras de audiovisual (§2.4), de la crítica y de los académicos universitarios (§2.5). Si continuamos cerrando el círculo, de lo más popular a lo más técnico, llegaremos finalmente a nuestro ámbito: la teoría de la literatura y del audiovisual. ¿Cómo ha reaccionado la teoría ante las nuevas formas televisivas? ¿Se han probado solventes sus categorías cuando tienen que enfrentarse a nuevos objetos de estudio? Descubramos qué relación mantienen con los prejuicios que venimos denunciando durante las últimas páginas: ¿se han librado de ellos o se dejan influir?, ¿los admiten, los modulan o los superan?

Para intentar responder estas preguntas, en primer lugar comentaremos brevemente un texto que toma como base para estudiar las teleseries la narratología. Empezamos por esta perspectiva porque ha sido la predominante en los últimos años (así lo afirman Favard y Manichal, 2019: 1-2).

L'art des séries téle, de Vincent Colonna, publicado en 2010 y reeditado con ampliaciones en dos volúmenes cinco años más tarde, es considerado un texto de gran importancia. Su relevancia recae en que es de los pocos ensayos sobre televisión que busca profundizar en los mecanismos formales sin recurrir a —o mejor dicho, sin centrarse en— discursos políticos, tecnológicos, sociales ni sobre la adaptación; prefiere adoptar el vocabulario tradicional de la teoría literaria. Expertos de la talla de Concepción Cascajosa (2016: 265) han subrayado su influencia.

El planteamiento general del primer volumen de *L'art des séries télé* resulta bastante elocuente. Su objetivo es formular «les " règles " que les grands créateurs américaines ont appliquées par tradition, cette tradition de l'art du récit que nous avons négligée» (2015*a*: 15). Para ello explora los elementos narrativos, considerando la historia como elemento central, y no los personajes o el ambiente (2015*a*: 22-23). Parte

de una concepción de la obra como máquina en la que todo movimiento avanza en la misma dirección (2015*a*: 72).

En el segundo volumen de *L'art des séries télé*, Colonna estudiará las series «de autor», categoría contrapuesta a la de teleserie generalista. Considera series de autor aquellas obras de narrativa compleja y sofisticada, con protagonistas inmorales y que emplean estrategias cinematográficas poco comunes en los medios populares (2015*b*: 28-32). Sigue así la línea de la *quality television*, de la que hablaremos más adelante.

Pero de momento nos interesa mucho el primer volumen. Es extremadamente canónico. Lo que hallamos cuando Colonna comienza a desglosar los elementos propios de las series es un estudio que parece tener como referencia principal la *Poética* de Aristóteles. Toma primero la acción narrativa (con su definición de fábula en la página 93) y analiza distintos patrones estructuralistas que explican la organización de la trama, como el de los tres actos o el de la pirámide, aunque este último le parece artificial y falso. Luego pasa a los personajes, sin perder el tono prescriptivista («règles de la construction du personnage», 2015*a*: 166). Y, por último, comenta las opciones arquitectónicas que permiten una estructura serializada, divagando acerca de la ley del mínimo esfuerzo como norma de la recepción televisiva y la existencia, pese a todo, de obras complejas y exitosas en el medio (2015*a*: 310).

En este punto cabe preguntarse si el estudio de Colonna consigue adecuar las premisas, las conclusiones y el tipo de estructura escogido. Colonna había ubicado la televisión en el lado de las artes populares y le había asignado varias características típicas: la repetición, la valoración del instante y la alta predictibilidad, así como la pobreza visual o hipertrofia de lo auditivo. Sin embargo, no tenemos claro que la recuperación de nociones que provienen de la *Poética* cuadre del todo aquí. La intención descriptiva y normativa no deja de resultar chocante, cuando estamos ante un estudio que se dedica a trasvasar nociones de un arte a otro. Esto es: explicar cómo se conjuga lo aristotélico y la cultura de masas, cómo sigue siendo útil recurrir al *mythos* o la catarsis para hablar de narrativas audiovisuales divididas en capítulos, con una audiencia variadísima y en diferido.

Además, otras voces anteriores ya se habían dedicado a cuestionar que la narratología clásica derivada de las premisas aristotélicas pudiera resultar adecuada para el estudio de la televisión. En el libro fundamental de John Fiske se señala cómo la narratología había tendido a estudiar lo tribal, lo estructurado y estable, los cuentos populares y el folclore. Sin embargo, en el mundo contemporáneo hay que dar salida a una variedad mucho mayor, más compleja, conflictiva, incoherente. «So television narrative must be more open and multiple than the singular folk narrative with its comparatively tight closure. Television narratives may embody the repetitious,

straightforward structure of the folk tale, but they must be able to build into it contradictions that weaken its closure, and fragmentations that deny its unity» (1987: 148).

Tenemos la impresión de que Colonna trata de legitimar las teleseries recurriendo a aquellas herramientas más consagradas, que no dejan de ser lugares comunes de la teoría si no se utilizan debidamente, con criterio crítico y mucho *close reading*. Pero no por ello quiere dejar atrás todos aquellos tópicos también asentados sobre lo que es la televisión (repetición, facilidad, sencillez o incluso simpleza). Así, se encuentra con el problema de no saber aunar ambas descripciones estereotípicas en una argumentación coherente, y se dedica a yuxtaponerlas como si no hubiera ningún conflicto entre las dos.

Esta sensación nos inunda nuevamente al final de este primer volumen de *L'art des séries télé*, que cierra con una loa a las teleseries (2015*a*: 341-360). Colonna expone que la televisión es un medio caníbal, que recicla el resto de universos culturales y acoge todos los géneros cinematográficos. Por último, recuerda que no es posible variar sin repetir, ya que la repetición es necesaria y siempre está ahí para que surja la variación. Es precisamente en las diferencias —afirma— donde se puede evaluar la calidad de un producto.

Merece la pena copiar íntegramente la breve cita con la que Colonna demuestra conocer el discurso posmoderno y postestructuralista:

> Je pense aux travaux de Michel Foucault et de Gilles Deleuze, de Jacques Derrida, pour ne citer que les plus connus. C'est une chance, car ils ont déblayé la question. Ces travaux ont établi :
>
> - que la répétition supposait la différence,
> - que la différence supposait la répétition.
>
> Autrement dit, qu'on ne pouvait répéter sans varier ; qu'on ne pouvait varier sans répéter. (2015*a*: 351)

Nos vemos obligados a lanzar una vez más la misma pregunta. ¿Cómo encaja esta breve apostilla con el resto del libro? ¿Casa bien con la terminología de la *Poética* o con el interés estructuralista? ¿Tiene sentido incluir, en el último momento, un aderezo *post-* como si lo dicho en las páginas precedentes no fuera en contra del «espíritu» —por llamarlo de alguna manera— de sus autores más emblemáticos? De hecho, ¿dicen lo mismo Foucault, Deleuze y Derrida?, ¿y lo que dicen se puede reducir a que la repetición supone la diferencia y viceversa? Sinceramente, no nos termina de quedar claro: ¿es la televisión repetitiva o no, después de todo? Tan pronto es un medio caníbal como un medio que no acepta cambios radicales (2015*a*: 118); tan pronto es altamente previsible como despliega la diferencia en sus repeticiones.

Entendemos que en esta aparente paradoja podemos hallar hipótesis muy interesantes sobre la naturaleza de las series. Pero no es el caso. Para empezar, porque se

aceptan todas las posturas sin problematizar sus roces e incompatibilidades. Y, para seguir, porque tal vez sea un error empezar por el método de estudio en lugar de por el objeto estudiado, empleando los conceptos tradicionales como mantras. En esta tesis estamos interesados en recuperar la parte escondida de la teleserialidad que no ha sido motivo de grandes análisis, ni por parte de los estudios culturales-comparativos ni, según se puede comprobar, por parte de la teoría canónica. Frente al acercamiento profundamente aristotélico, marcado por categorías clásicas, filtrado por la narratología francesa más rígida y genettiana (y además con tono prescriptivista), entendemos que han de existir otros vocabularios que expliquen mejor las teleseries.

Cabe anotar una última hipótesis, antes de dar por terminado este apartado. Para explicar cómo Colonna admite por un lado los tópicos de la televisión, por otro a Aristóteles y por último a los postestructuralistas sin que esta triple seudoconexión le chirríe lo más mínimo, tal vez sea posible establecer la siguiente conjetura: que, en el fondo, lo que Colonna está defendiendo son los criterios de aquella lectura decimonónica ya analizada: narración, autor, unidad, prestigio. En caso de que estemos en lo cierto, esto supondría que la lógica que guía a este autor y a su pensamiento es en realidad la lógica convencional de nuestra época. Así, las incoherencias y paradojas quedarían disimuladas por la costumbre: la teoría de Colonna más o menos se adhiere a las ideas predominantes en la sociedad actual, y por eso se sostiene. De Aristóteles recupera la importancia de la fábula, de la narración unitaria; de los postestructuralistas el prestigio asociado a la teoría contemporánea e intrincada, muy filosófica; de los *topoi* televisivos, la percepción general del objeto de estudio.

Si damos por válida tal suposición, estaremos demostrando la fuerza de esta ideología estética, el poder con el que encauza todo juicio sobre arte y con el que redirige los conceptos teóricos. Pensado en caliente, *L'art des séries télé*, durante el proceso de lectura, puede parecer renovador, aunque sea por el uso de un lenguaje acreditado aplicado a una entidad mucho menos digna. En frío, es un libro incongruente, profundamente discordante e inconexo.

La realidad es que Colonna termina por hacer lo mismo que hemos estado viendo hasta el momento, a saber: dar primacía a las series progresivas en lugar de a las episódicas, restringir la teleserie —y así la obra de arte— a máquina en la que todo se mueve en una sola dirección, según la terminología del propio narratólogo. El hecho de que encuentre un buen parapeto en Aristóteles, en ese sentido, nos indica que Aristóteles es uno de los padres del paradigma hegemónico en la Academia y que la *Poética* instauró de algún modo el credo de la unidad. En cambio, que los filósofos postestructuralistas aparezcan solo de refilón prueba que sus teorías generan ciertas resistencias a la ideología contemporánea. La unión falseada entre Aristóteles y los postestructuralistas, por tanto, aunque descubre que el postestructuralismo no siempre ha terminado de

calar en las bases profundas del pensamiento estético actual, esconde un buen augurio. Su aparición fronteriza y extraña nos sirve de aviso: habremos de tomarlos como referentes fundamentales en este intento de reforma léxica-conceptual que estamos llevando a cabo.

2.8. Series buenísimas: la batalla por el prototipo de prestigio llega a la teoría

El segundo tomo de *L'art de séries télé* —decíamos— tiene un corpus asimilable al de la llamada *quality television*. Esta etiqueta ha sido una de las más utilizadas en los estudios televisivos recientes, por lo que consideramos oportuno detenernos en ella y analizar sus presupuestos fundamentales con detenimiento.

Vamos a aprovechar la creciente bibliografía sobre la televisión de calidad y a comentar brevemente algunos de sus textos centrales. La selección que hemos llevado a cabo se compone de tres libros, si bien el primero de ellos se llevará la mayor parte de nuestra atención: *Television's Second Golden Age* de Robert J. Thompson (1996), el compendio *Quality TV* (McCabe y Akass, 2007) y *Pour une télévision de qualité*, volumen dirigido por François Jost (2014*a*). Son tres obras muy conocidas, cada una de una década distinta, que mezclan lo norteamericano y lo europeo. La lista podría extenderse hasta el infinito, pero no nos interesa tanto detallar los ángulos de este concepto como bosquejar un panorama general que engarce con el resto de nuestro discurso.

Los antecedentes más importantes del término «*quality*» aplicado a la televisión provienen de dos escritos que hoy se consideran seminales de este campo de investigación. El primero es *MTM: Quality Television*, publicado por el British Film Institute en 1984. Precisamente ese año se fundaba la organización Viewers for Quality Television, activa hasta el 2000, y que es un buen indicio del impacto de este concepto también fuera de la literatura técnica. El segundo texto es el que vamos a comentar aquí: *Television's Second Golden Age* de Thompson, donde se recoge la popularidad de este sintagma entre los periodistas y los televidentes de la década de los noventa y se proporciona una descripción detallada del fenómeno.

Uno de los lugares comunes al hablar de la televisión de calidad, no obstante, es comenzar aclarando que «no one can say exactly what "quality television" means.

There was, for that matter, never a definition of what made a program "golden" during the "golden age"» (Thompson, 1996: 12). Casi todos los estudios sobre la calidad acostumbran a incluir comentarios similares: cuando no se admite la inexistencia de una definición precisa, se aclara al menos que no hay un significado objetivo. O que unas veces se aplica a unas realidades y otras veces a otras. O que es una noción que ha ido cambiando a lo largo del tiempo. O que para cada grupo social implica algo distinto. O que es una etiqueta que depende del contexto (nacional o cultural). O que en ocasiones se aplica a la vitalidad de todo un sistema televisivo, en ocasiones a la programación de una cadena en particular y en ocasiones a un programa concreto. O, en definitiva, que su definición está profundamente determinada por quien la pronuncia: por las perspectivas y valores teóricos y estéticos del enunciante.[20]

Pese a todo, lo más habitual es que después de esta *excusatio* igualmente se terminen enumerando aquellos criterios considerados comunes en la televisión de calidad. La pauta la marca de nuevo Thompson (1996: 13-15), quien se muestra precavido e intenta extraer un conjunto de tendencias, más que de rasgos esenciales, en las que limita y concreta este tipo de teleseries:

1) Son series con pedigrí. Suelen servirse de figuras destacadas del mundo de la cultura. Preferiblemente, del cine de autor, como David Lynch en *Twin Peaks*.
2) Acostumbran a tratar temas de actualidad y controversia.
3) Por lo general, aspiran al realismo.
4) Mezclan géneros: se inserta comedia en el drama y viceversa.
5) Es habitual que cuenten con un reparto muy amplio. El gran número de personajes y de tramas favorece la variedad de puntos de vista.
6) Son series con memoria. Sus capítulos desarrollan historias complejas y personajes redondos y dinámicos.
7) Están dirigidas a un *target* muy concreto: de clase alta, instruido, urbano, joven y muy preciado por los anunciantes publicitarios.
8) A veces, no obstante, optan por productos no especialmente populares ni comerciales: son capaces de asumir riesgos.
9) Suelen recibir el aplauso de la crítica y acaparar premios y nominaciones.
10) Son series autoconscientes, repletas de alusiones a la alta y baja cultura (en especial a la televisión), lo que las distancia de los tópicos de la mala televisión.
11) Son series especialmente literarias, dice Thompson. El proceso de escritura es más complejo que en otro tipo de programas televisivos.

[20] Para refrendar esta idea, si bien podrían citarse casi todos los textos que tratan la *quality Tv*, recomendamos especialmente Pujadas (2014, ampliación de 2002), donde se desglosan todas estas variables.

12) Son series que se definen por lo que no son, «la televisión de siempre».

Una de las cosas que queremos destacar es que estos doce puntos son los que van a aparecer reiteradamente en los textos sobre televisión de calidad hasta nuestros días, a veces más desarrollados y desglosados, aunque por lo general sintetizados en un menor número de ítems. Cuando se ha hablado de televisión de calidad, siempre se ha dicho algo más o menos parecido. Sus atributos —previa aclaración: la calidad no es objetiva, el término indica cosas distintas, etcétera— han sido fosilizados en los manuales (por escoger solo un caso ilustrativo, puede leerse a Bignell, 2004).

Detengámonos en un par de ejemplos concretos. *Quality Television*, publicada más de una década más tarde que *The Second Golden Age*, comienza con un breve texto del propio Thompson en el que defiende la vigencia de aquellos doce puntos, al mismo tiempo que acepta la existencia de nuevas formas innovadoras en la pequeña pantalla que parecen resistirse a su análisis (2007: XX). No obstante, pasa de puntillas por estas últimas, sin exponer sus particularidades.

En *Pour une télévision de qualité*, siete años después, Jost abre el monográfico con una lista de criterios para determinar la calidad que, *mutatis mutandis*, también veremos en el resto de textos del volumen: explica la adecuación entre programa, programación y cadena (2014*b*: 18-19), poniendo énfasis en su valor democrático; la importancia de la figura autorial, mejor aún si está asociada a la originalidad y la unidad, como demuestran los *showrunners* estadounidenses (2014*b*: 19); y los criterios relativos al audiovisual, que pueden ser extrínsecos —uso de ciertos géneros, toma de prestigio de Shakespeare o el cine— o intrínsecos —calidad técnica, realismo, estilo marcado y «significativo», innovación— (2014*b*: 20-23).

A estas alturas no creemos sorprender a nadie al subrayar tanto la inmovilidad del concepto *quality*, desde Thompson hasta el presente, como la clara semejanza que presenta con respecto al modelo decimonónico ya descrito: prestigio cultural, fuerte autoría, clausura narrativa y unidad. Una vez más, los rasgos de la televisión de calidad siguen el itinerario de recepción hegemónico. Veámoslos punto por punto.

Con respecto al prestigio, los propios estudiosos de la calidad aceptan que la televisión siempre se ha medido utilizando otras artes (Lacalle, 2014: 157). De nuevo, tenemos que remontarnos lo menos hasta Thompson (1996: 20), quien ya había anotado cómo la televisión empezó imitando otros medios, principalmente el teatro y el cine. Y así quedó en la mentalidad de los creadores —y televidentes—:

> The worst insult you could give to Barney Rosenzweig, the executive producer of *Cagney & Lacey*, was to tell him that his work was «too TV.» *Twin Peaks* was universally praised by critics for being «unlike anything we'd ever seen on television.» In a medium

> long considered artless, the only artful TV is that which isn't like all the rest of it. Quality TV breaks rules. (1996: 13)

Y para la televisión, violar las normas es tan sencillo como no ser ella misma: ser cine, novela o cualquier arte socialmente apreciado.

En la gran mayoría de los estudios sobre la calidad también aparece de manera explícita la figura del autor. Una vez más, es un rasgo recurrente desde los orígenes del concepto *quality TV*. Y por lo general suele ir acompañado de una cita de *Cahiers du cinéma* o de una alusión a escritores de «Literatura» que pasan a trabajar de guionistas (algunos versados incluso en *literary criticism*, Thompson, 1996: 54).

La narración —extensa pero limitada por la intención autorial: unitaria— es el tercer punto de contacto. Thompson (1996: 31) delimita la primera edad dorada de la televisión con la aparición de la continuidad narrativa entre capítulos en los dramas de los años cincuenta. Y esa misma continuidad, solo que llevada a un nivel mayor (más tramas simultáneas, más personajes), constituye el preludio de la segunda edad de oro, a caballo entre los setenta y los ochenta, gracias a series como *Dallas* o *Falcon Crest* (Thompson, 1996: 35). Desde entonces, casi todos los que quieren alabar la televisión —normalmente *cierta* televisión— recurren al mito de la narrativa densa, sinuosa y muy elaborada, en paralelo a la composición de personajes ambiguos (antihéroes) y a la reflexión sobre debates morales y sociales irresolubles, que no dejan de ser un reflejo o una consecuencia de la progresiva complicación de la narrativa serial. Un ejemplo paradigmático de esto último lo veremos en el siguiente apartado con Mittell y la *complex TV*.

Así las cosas, es momento de preguntarse por la conveniencia del concepto *quality* para acercarse a las series y del análisis de estos ensayos académicos para continuar repensando la serialidad. Como hicimos con Colonna, vamos a subrayar una serie de paradojas de difícil resolución en torno a cómo la noción de «televisión de calidad» se ha conformado a partir de los atributos asociados al canon artístico clásico. La primera reside en la relación contradictoria entre televisión y novela. La mirada paraliteraria ha sobrevivido medio siglo, según hemos comentado, aunque Thompson —y antes que él Fiske y Hartley (1978: 3) en otro texto fundacional— ya se lanzó a criticarla hace veinticinco años, al constatar que una teleserie se parece más a una tira de cómic semanal o a la *old-time* radio, por su tendencia al infinito y su constancia:

> So until fairly recently, only the soap opera could be legitimately compared to the novel. The traditional series —even the long-running one— was more like a collection of short stories. Although they all were based on the same premise, individual episodes were independent of all the rest. By the end of each installment, everything had returned to where it was before the episode began, hardly true of a chapter in a novel. (1996: 32-33)

La segunda paradoja también la señaló este autor: la *Quality TV* se ha transformado en una fórmula (y no en tiempos recientes, precisamente), con lo que gran parte de su propia definición se viene abajo. Los problemas que conlleva describir algo bajo condiciones como el prestigio o la originalidad es que estos rasgos son muy dependientes del contexto. Pese a la apertura de miras que supuso en sus orígenes, la televisión de calidad se ha terminado convirtiendo en un modelo. Y, como todo modelo, ha llevado a la pasividad del espectador (Thompson, 1996: 192). Sabemos qué esperar. Nos contentamos con que la serie cumpla unas características asignadas de antemano. «By 1992, you could recognize a "quality show" long before you could tell if it was any good Quality Television came to refer to shows with a particular set of characteristics that we normally associate with "good," "artsy," and "classy"» (1996: 16).

Con todo, las posteriores teorizaciones del tecnicismo *calidad* no han terminado de dar salida a esta contradicción. A nosotros nos parece nuclear la cuestión de cómo el modelo *quality* se ha estereotipado y de qué manera esto afecta a la recepción, pero en realidad es una pregunta con escasas respuestas en la bibliografía sobre el tema, más interesada en el análisis de casos particulares que en desenredar los nudos del concepto *serie*.

Pensamos que esto sucede, en parte, por influencia de una tercera paradoja, ya anticipada: el contraste irresuelto entre la imposibilidad de definición y la enumeración de criterios definitorios. Además de la trasfusión de ideas de la filosofía del lenguaje y de la epistemología, tarea que entendemos como esencial en todo trabajo humanístico, una buena opción para intentar salvar esta cuestión debería nacer de un cambio en la etiqueta. La palabra *calidad*, a nuestro parecer, peca de grandilocuente. Nosotros no nos atreveríamos a tildar una serie con ese adjetivo tan a la ligera. Ni mucho menos a no utilizarlo para referirnos a otra. Se presume que en la Academia se impone un mínimo de objetividad, y no admite juicios de valor tan poco específicos.

Quizá por esa sensación de pomposidad han surgidos propuestas que intentan matizar el significado, como la distinción entre *de calidad* y *buena* apuntada por Cardwell (2007), que da como resultado series de calidad y buenas, series de calidad pero malas, series sin calidad pero buenas y series sin calidad y, además, malas. El término *bueno*, tenemos que reconocerlo, tampoco nos convence demasiado. Es demasiado impreciso; difícilmente puede triunfar. A *televisión artística*, opuesta a la televisión popular *mainstream* (Thompson, 2003: XII), le prevemos por idénticas razones una vida bastante reducida. *Compleja*, en cambio, tal vez tenga más posibilidades dentro de la teoría, aunque, como expondremos en el próximo apartado, tampoco termina de funcionar.

Por ende, tenemos que admitir, con Brunsdon (2008: 134), que no se ha conseguido desarrollar un nuevo vocabulario con el que iluminar las nuevas prácticas televisivas (aquellas tildadas con la etiqueta de «calidad», pero también aquellas ordinarias, que ni siquiera cuentan con etiquetas críticas para ser descritas o valoradas).

De hecho, desde nuestro punto de vista, el texto de Thompson es uno de los mejores ensayos sobre series precisamente porque es muy consciente de algunas de sus limitaciones, las señala y las problematiza. Lo que sorprende es lo poco que se ha avanzado desde su publicación: el énfasis en algunos lugares comunes, la falta de una teorización que enfrente de cara las antinomias de este sintagma tan problemático, la repetición de temas casi fetichizados —y nosotros reconocemos haber caído en alguno de ellos para articular nuestra argumentación, como el omnipresente análisis de *rebranding* de HBO, que además de monográficos enteros, cuenta con artículos tanto en *Quality TV* como en *Pour une télévision de qualité*—.

Si Colonna trató de ubicar las series al lado de significantes consagrados por la teoría literaria (aristotélicos, narratológicos), los discípulos de Thompson las han imprimido sobre paradigma estético no menos canónico (prestigio, autor, narración, unidad). Ya hemos sugerido que en realidad ambos hablan de lo mismo, o de algo lo suficientemente parecido como para ser considerado igual. De nuevo, como con HBO, los integrados o los estudios culturales-comparatistas, todos nos dejamos llevar, mecidos por la misma corriente subterránea. Y, de nuevo, el problema recae en la parte de la cultura que queda sumergida, oculta por el curso natural del agua. El triunfo de la *quality TV* ha ensombrecido lo que la televisión es por sí sola: las potencialidades fragmentadas y fragmentarias, abiertas y coproducidas, desprestigiadas e incoherentes…, de la *not-so quality TV*.

La originalidad: el mismo problema de lo distinto

Uno de los atributos que nosotros hemos asociado con el dogma de la unidad es la originalidad. El intento de la televisión de calidad por ser «otra cosa», por resultar innovadora, se apoya sobre la premisa de que una obra tiene que mostrar una individualidad genuina para ser artística. Así, es importante distanciarse tanto de la concepción clásica de la televisión (eminentemente episódica y tachada de conformista) como de lo ya hecho o ya visto (otros productos coetáneos).

Este cliché ha sido discutido por algunos autores, como Eco, que entiende que la originalidad tiene que dejar de ser el metro patrón con el que medir la calidad estética de las obras:

> La estética «moderna» nos ha acostumbrado a reconocer como «obras de arte» objetos que se presentan como «únicos» (es decir, no-repetibles) y «originales». Por originali-

> dad o innovación ha entendido un procedimiento que pone en crisis nuestras expectativas, que nos ofrece una imagen diferente del mundo que renueva nuestras experiencias. (1984: 134)

Así, Eco se ha dedicado a descubrir que la originalidad es solo un tipo de disfrute de entre otros muchos posibles, esto es, ha desvelado una parte de la ideología estética que nosotros hemos tratado de comentar más ampliamente. De este modo explica que la serie también «consuela a su usuario porque premia su capacidad de previsión» (1984: 138), y la compara con la historia infantil que el niño quiere volver a escuchar. Hace referencia, más o menos, a lo que Genette denominaría «placer genérico» (2002: 79): un vínculo de pertenencia que nace al unir un elemento experimentado en el presente con un paradigma al que, por acumulación de placeres pasados recurrentes, reconocemos como una clase en sí misma. Por tanto, puede concluirse que el regreso de lo idéntico produce satisfacción y tranquilidad: no tiene nada de negativo.

Mittell (2013*a*: 62) ha señalado la paradoja de que, ante un objeto muy distinto y atiborrado de detalles inesperados, *es necesario repetirse*. Hace falta volver a enfrentarse una y otra vez a aquellas experiencias aparentemente muy similares a la que ya hemos vivido para poder profundizar en su complejidad subyacente, para asentar el paradigma y saber en qué fijarnos: hemos de aprender a reconocer el código que articula y da sentido al género, como reconocemos la forma de un soneto o un haiku antes siquiera de haberlos leído.

Así, como nosotros, Eco y Genette (y por supuesto Mittell) proponen extender el concepto de lo serial a todos los ámbitos del arte: a ficciones asociadas a la alta cultura y a la baja cultura, a diversas épocas de la humanidad, al tono serio y al tono humorístico… La recurrencia de atributos en distintas entidades —es decir: el encadenamiento de fragmentos semejantes, la serialidad— es solo un rasgo formal: no tiene un valor estético predefinido, asignado de antemano. Se da en las teleseries de menor prestigio, como *Columbo* [*Colombo*] (1971-1978), pero también en la tragedia ática, como demuestra la *Poética* al establecer una suerte de esquema común que cada dramaturgo hacía suyo, o en *La Comédie humaine* de Balzac, con sus personajes que vienen, se van y retornan más adelante, en otras novelas (Eco, 1984: 150-155; Genette, 2002: 88). La repetición no nos condena a lo ya visto, y la falta de originalidad aparente no impone una experiencia pobre o de menor interés artístico. De hecho, se cuestiona Eco, «[d]ebemos preguntarnos si, por casualidad, el no encontrar innovación en el serial no dependerá, más que de las estructuras del texto, de nuestras expectativas y de la estructura de nuestra sensibilidad» (Eco, 1984: 147).

Con todo, creemos que Eco y Genette se centran demasiado en las variaciones. Les interesa anotar y discriminar lo que ya apareció, lo estrictamente no-repetible,

lo que retorna pero con ironía o fines paródicos… En cambio, nosotros pensamos que la originalidad serial también surge de otras maneras, menos exploradas por la teoría y la crítica.

Quizá la razón que explica nuestra necesidad de replantearse los valores estéticos de lo serial radica en que en el siglo XXI la originalidad ya no se concibe igual a como se concebía en el XX. Antes era frecuente definir como original aquello único, bien en el sentido de 'irremplazable' —el aura de Benjamin (1936: 44-47) es un ejemplo perfecto de esto—, o bien en el sentido de 'históricamente nuevo' —como sucedía con las Vanguardias y sus *ready-mades*, *re*hechos, *re*formulaciones, *re*contextualizaciones, etcétera—.

Ahora, sin embargo, «debido a la digitalización, el vínculo entre el original y la copia ha cambiado de un modo radical» (Groys, 2016: 163). La originalidad actualmente se establece entre el archivo *y nuestra presencia*. El aura se ha invertido y ya no ilumina la obra, que en realidad puede tomar muchas formas sin dejar de ser ella misma, multiplicada por la red, fotografiada mil veces en catálogos y cuentas de Instagram, citada, versionada, satirizada y homenajeada por otros artistas. Hoy el aura nos alumbra a nosotros, en aquella interacción con la obra que se siente iniciática. Con independencia de que el objeto estético se parezca a otros anteriores, de que pretenda entroncarse en un pasado modélico o romper con el canon (Aparicio Maydeu, 2013: 34-118), podremos estar seguros de que la *performance* de ese encuentro personal está sucediendo por primera vez, y de que es una *performance* verdaderamente única.

Es por esto por lo que en la presente tesis intentamos buscar otros placeres seriales además del placer de la variación, que ya está presente en el prototipo clásico de lo progresivo y episódico, donde el espectador parece condenado «a "recordar", a conectar lo que ya conoce por las entregas anteriores con lo que se le comunica sucesivamente» (Eco, 1985*a*: 132). La de Eco es una opinión comprensible a mediados de los años ochenta (incluso avanzada a su tiempo, si tenemos en cuenta las críticas lanzadas por otros teóricos de la cultura entrado el siglo XXI, ya comentadas en §2.5), pero parece que es factible vivir la serialidad desde criterios muy distintos, según pronto tendremos ocasión de comprobar. Para ello, nos interesa especialmente acercarnos a la idea de *performance* y poner en juego la experiencia como factor determinante en el disfrute estético. Cómo sentimos que la serie tiende hacia el infinito, cómo nos sorprende el corte en bruto, cómo tratamos de buscar coherencias a veces inexistentes… Estas posibilidades se abordarán en el bloque §3.

2.9. Series mixtas y enrevesadas: una propuesta de renovación

A lo largo de las páginas precedentes, recurriendo a distintas perspectivas, palabras y posiciones en el circuito de la cultura, hemos hablado del modo en que la élite cultural y la audiencia generalista han asumido y afianzado una determinada categorización de las series y, de acuerdo con ella, un determinado conjunto de valores con los que medir la obra ficcional televisiva. La literatura clásica al respecto nos dice que hay series episódicas y series progresivas. Estas últimas han acaparado desde los años noventa el sintagma «de calidad» y son el principal tema de discusión en el debate entre apocalípticos e integrados, el recurso de cambio de imagen de HBO, un ejemplo ideal de cómo la novela puede traspasarse a la pequeña pantalla, un producto que requiere una experiencia específica, un espacio donde encontrar nociones filosóficas de alto *standing*… Son, en definitiva, aquellas series adecuadas al dogma de la unidad, según lo descrito en el apartado §2.6.

El origen conceptual de esta dicotomía remite por lo menos a 1982 (Innocenti y Pescatore, 2008: 18). Ese año se publicaba *Visible Fictions* (Ellis, 1982: 151 y ss.), donde se plantea en términos muy generales una doble vía de la narración ficcional televisiva que, leída hoy, resulta un poco torpe y abstracta. Desde entonces, sin embargo, la dicotomía que ya describimos en el apartado §2.1 ha aparecido en casi cualquier manual o libro de divulgación sobre estudios televisivos, y también ha recibido atención por parte de numerosos académicos. Algunos de esos textos dedicados casi por completo a organizar la variedad serial desde premisas afines y con resultados muy semejantes, imposibles de detallar aquí, los firman Vilches (1984), Calabrese (1984, actualizado en 1987: 44-63), González Requena (1989), Benassi (2000; 2014: 4-5), Innocenti y Pescatore (2008, con retoques en su traducción al castellano de 2011) o Greco (2019).

Por lo general, cada autor incluye categorías y terminologías ligeramente distintas, en algunos casos más amplias, en otros más minuciosas. Por ejemplo, es habitual encontrarse con las *series antológicas* —una especie de serie episódica todavía más laxa—

o con la distinción entre *serie* y *serial* —dependiente del final de los arcos narrativos—. En todo caso, consideramos que la base común que todas ellas presentan es el criterio, apelado en un momento u otro de la operación clasificatoria, de lo episódico y lo progresivo. Y que ese criterio (y normalmente el interés por elaborar una taxonomía que abarque la totalidad de las series bajo premisas aparentemente objetivas, estructurales, narratológicas y asépticas, independientes del contexto y del tipo de recepción) esconden un debatible esencialismo.

No somos los primeros en preocuparnos por la simpleza de la categoría *serialidad*. En los últimos años han surgido algunas propuestas que, cada una a su manera, intentan problematizarla. No obstante, pese al interés de este tipo de aproximaciones —signo de la salud de la teoría audiovisual—, opinamos que muchas veces se arriesgan demasiado poco: siguen hablando de las series en los mismos términos, ya para negarlos, ya para ampliarlos. A veces deciden eliminar todo lo anterior; Gordillo y Guarinos (2013: 186) sugieren la decadencia de series puramente episódicas o progresivas, por ejemplo. Y en otras ocasiones cubren la teoría con un halo de novedad; pensamos que ese es el inconveniente de la *complex TV*, mezcla de ambas estructuras.

La hipótesis de Gordillo y Guarinos deja algunos frentes abiertos. Es indudable que la dicotomía de Ellis ha quedado un poco anticuada y que resulta más ilustrativa de la televisión de los sesenta, setenta y ochenta que de la actual. También estamos de acuerdo en la profusión de hibridaciones formales. Por ejemplo, en «Black Museum» (2017), *Black Mirror* salta inesperadamente de ser una serie antológica a una especie de serie progresiva, al plantear que las historias de todos sus capítulos suceden en el mismo universo ficcional, en una mezcla de formatos bastante extraña. *L'effondrement* [*El colapso*] (2019) se aproxima a estructuras mixtas, cercanas el *collage*, con capítulos que presentan breves fragmentos medio narrativos medio descriptivos, desordenados cronológicamente y muy alejados en el tiempo entre sí, de un mundo tan fragmentado y caótico como la propia miniserie. Y su variante española, *Apagón* (2022) pivota entre lo antológico y lo continuista.

No obstante, con la descripción del apartado §2.1 defendimos la idea de que todavía existe una doble vía para entender las teleseries. Cualquiera de nosotros es capaz de dar unos cuantos títulos de series *bastante* episódicas (*NCIS: Naval Criminal Investigative Service* [*NCIS: Investigación criminal*], 2003-; *The Big Bang Theory*, 2007-2019; *La que se avecina*, 2007-) y de series *bastante* progresivas (*Little House on the Prairie* [*La casa de la pradera*], 1974-1983; *Sin tetas no hay paraíso*, 2008-2009; *Chernobyl*, 2019). Por otra parte, estamos en un momento en el que las telenovelas siguen funcionando y en el que las miniseries han mantenido (o acrecentado) su popularidad. El hecho de que podamos encontrar detalles progresivos en las episódicas y episódicos en las progresivas no implica que no se adapten mayoritariamente a los dos prototipos.

La idea en que nos escudamos para defender la vitalidad de esta dicotomía está recogida en las reflexiones del bloque §1. Por supuesto que las nociones teóricas no presentan fronteras claras y precisas y que solo se pueden aplicar de manera parcial, pero eso no las vuelve inoperativas. ¿Quién puede señalar una ficción puramente fantástica, sin mezcla de romance, drama, comedia, aventuras, policial…? Posiblemente esa obra no exista. Lo que no significa que la categoría de lo fantástico resulte inútil o desfasada. Como todos los conceptos, lo fantástico existe al menos como herramienta crítica o como situación-marco-prototipo de ciertas recepciones.

Nosotros defendemos que las categorías clásicas han de ser preservadas, con sus matizaciones y críticas, pero sin anularlas al completo. El único requisito obligatorio es el de ser conscientes de sus límites. Todo concepto ha de ser empleado según su utilidad significativa, y nada más que eso.

En lo que respecta a la televisión compleja, los argumentos de Mittell (2006, ampliada tras varios artículos en el monográfico de 2013) requieren un poco más de reflexión. Desmenucemos esta fórmula, quizá la más citada en la bibliografía reciente sobre televisión y serialidad.

Antes de explicar en qué consiste la complejidad, Mittell acude a algunos tópicos ya apuntados: es común valorar la televisión con términos provenientes de otras artes prestigiadas (2013*b*: 2), en su estudio ha predominado el enfoque cultural (2013*b*: 4) y, dentro del ámbito estético, especialmente se han redactado trabajos narratológicos, aunque él decide apartarse de ese término porque le resuena demasiado estructuralista (2013*b*: 4-5). Así, Mittell se sitúa a en el campo de la poética, con algunas matizaciones que le permiten analizar sobre todo las formas televisivas, sin por ello dejar de lado lo contextual, tecnológico, cognitivo o pragmático (2013*b*: 5-6).

La teoría de la *complex TV* se cimienta sobre la desintegración de la dicotomía entre serie episódica y progresiva. Ha surgido un tercer tipo de obras caracterizado narrativamente por fusionar ambas estructuras y rebelarse contra lo convencional (2013*b*: 17-23). Con esto, Mittell no niega ni deja de lado la terminología tradicional, sino que la toma como fundamento. Desde luego, quiere separar tres tipos de televisión diferenciables entre sí, pero para ello utiliza las mismas palabras, las mismas nociones que habían utilizado los teóricos de la televisión cuando hablaban de las series de los setenta. Mittell las recicla: las mezcla, apuntilla o invierte.

Veamos un ejemplo concreto. A la hora de explicar ciertas series como acumulativas —rasgos aparentemente impropios del canon televisivo y novelístico precomplejo (2013*b*: 22-23)—, comenta los casos de *South Park* (1997-) o *Louie* (2010-2015): lo que sucede en uno de los capítulos no tiene por qué influir en el resto, se rompe la linealidad narrativa en favor de formas mosaicas, reticulares, fragmentarias.

A nuestro parecer, sin embargo, ya el prototipo de lo episódico, frente a lo progresivo, describía esa clase de obra no-lineal: en las series antológicas y en las episódicas, las convenciones dictan que el mundo de ficción ha de reiniciarse con cada capítulo. Una cosa distinta es que las series actuales —sus creadores y su audiencia— sean más conscientes de ello y puedan jugar con las expectativas del espectador mediante bromas internas, chistes recurrentes o rupturas de la cuarta pared, como sucede en los dos casos traídos a colación por Mittell.

Otras pruebas de este anclaje en el canon lo encontramos en que también se apela a la distinción entre tiempo de la historia, del relato y de la narración (2013*b*: 26) o se subraya la falta de final en muchas series, «crucial element that has long been hailed as of supreme importance for a well-told story» (2013*b*: 33). Esto es, que pese a exaltar las supuestas novedades de la televisión noventera, Mittell sigue recurriendo a conceptos de *Figuras III* o *Palimpsestos*. Quiere despegarse del paradigma clásico, pero en realidad lo proyecta: quizá llamar «paratextos» a las creaciones del *fandom* (2013*b*: 261-291) no sea lo más conveniente, en la medida en que conserva un concepto de «límites de la obra de arte» bastante anticuado al mismo tiempo que disimula y minimiza las nuevas funciones que tienen los receptores en tiempos de internet.

Y, entonces, ¿qué se está consiguiendo con todo esto?, ¿de qué hablamos cuando hablamos de complejidad? Creemos que Mittell, más que reinventar la posición de los estudios televisivos está desarrollando un estudio histórico. La construcción narrativa teleserial, desde un punto de vista diacrónico, se ha vuelto más detallista y diversa, de eso no hay duda; pero los fenómenos que cita Mittell son casi siempre rastreables en tiempos pasados o pueden ser considerados como una mera evolución —en ese sentido se utiliza *complejidad* aquí— de aquellos. Si antes había una trama A y una trama B muy marcadas, hoy se confunden o se mezclan o se trenzan con una trama C, por ejemplo. Si antes había una narrativa lineal, hoy es habitual el empleo de *flashbacks*, elipsis y otros juegos temporales. Pero en ningún lugar hay un cuestionamiento de las premisas que todo ese vocabulario y ese inventario teórico esconden: ¿y si el número de tramas y su jerarquía es menos importante de lo que parece?, ¿y si hay series que no se caracterizan por la narración continuista y condicionada al esquema planteamiento-nudo-desenlace?

Por ello, la categoría de lo complejo acaba desbordándose, y acepta desde *How I Met Your Mother* [*Cómo conocí a vuestra madre*] (2005-2014) hasta *The Sopranos*, pasando por *Alias* (2001-2006), *Desperate Housewifes* [*Mujeres desesperadas*] (2004-2012) o *Dexter* (2006-2013). Es un concepto en el que cabe prácticamente todo —lo reciente—, y que deja fuera de juego las clases antiguas, lo progresivo y lo episódico. O, más bien, que las sintetiza para seguir hablando de lo mismo sin utilizar las mismas palabras. Al final, en lo que se está haciendo hincapié no es tanto en un tercer formato serial, sino

en el estilo característico del momento actual, que —llevándole abiertamente la contraria a Mittell— bien podemos equiparar en términos generales a la *quality TV*. De hecho, las críticas que Mittell arroja contra la noción de calidad posiblemente podrían rebotar hacia su propia teoría: se aplica a demasiadas obras y por ende no elabora una taxonomía verdaderamente nueva (2013*b*: 210).

Es evidente que ambas posturas no son idénticas. La principal diferencia entre la *complex* y la *quality TV* es que lo complejo incluye también las series episódicas además de las progresivas (lógicamente: se basa en la disolución de la dicotomía clásica), cuando la calidad acepta ante todo las progresivas. La segunda discrepancia es que la calidad tiene muy en cuenta el prestigio social, mientras que la complejidad se remite básicamente a los rasgos formales y de producción, que son propios pero no inherentes de esa televisión con prestigio social. Pero en el fondo las dos están haciendo referencia a algo idéntico: una nueva televisión, con unas características formales y que por lo general gusta más al público culto (con preferencia por lo progresivo y las estructuras narrativas complicadas). El argumento de Mittell por el que hay series convencionales que a él le gustan más que series complejas (2013*b*: 216) no deja de caer en la subjetividad. En términos sociales, tal y como hemos visto en el apartado §2.6, existen unos valores hegemónicos en la actualidad y *toda* la televisión de nuestro siglo ha tendido inevitablemente hacia ellos. Al fin y al cabo, la complejidad es hoy sinónimo de calidad.

De ahí que tenga mucho sentido que Mittell date la «era of complex television» (2013*b*: 31) entre los noventa hasta la actualidad —el asentamiento definitivo de la *quality TV*— y la defina por presentar una plena conciencia de los códigos televisivos y por confeccionar una gran variedad de obras, cada cual con su tipo particular de serialidad, lo que demuestra un claro dominio de las técnicas narrativas y cinematográficas. Como él mismo asegura, la complejidad narrativa:

> suggests that a new paradigm of television storytelling has emerged over the past two decades, redefining the boundary between episodic and serial forms, with a heightened degree of self-consciousness in storytelling mechanics, and demanding intensified viewer engagement focused on both diegetic pleasures and formal awareness. (2013*b*: 53)

Y estamos completamente de acuerdo: como ha sucedido en todas las artes, la televisión también ha ido enriqueciendo su catálogo retórico y ha ganado en autoconsciencia; los guionistas cada vez asumen más riesgos, apoyándose en la idea, acertada por otra parte, de que el público televidente de hoy es más hábil que el de ayer. Nos hemos acostumbrado a las estrategias de las teleseries y somos capaces de seguir narrativas (y no narrativas) más complejas, desorganizadas, irónicas, paródicas e incluso caóticas.

Queremos dejar claro que trazar una nueva historia de la televisión, en paralelo, complementaria o crítica con la común división por etapas de producción (*broadcasting*, *network*, *postnetwork*, *post-television*), nos parece una tarea de gran interés e importancia. Pero no equivale a proponer una mirada radicalmente distinta a lo ya visto dentro del campo de la teoría: por mucho que se rechace de primeras el término *narratología*, Mittell termina volviendo —una vez más— a Genette. En último término, los valores con los que disfrutamos y criticamos las teleseries cuando estamos pensando en la televisión compleja son los de siempre. Al igual que nos sucedió en el anterior apartado con la palabra *calidad*, el término *compleja* aquí apenas aporta contenido; a lo sumo, simpatiza con los prejuicios estéticos que venimos denunciando insistentemente como demasiado extendidos y disimulados en nuestra sociedad, cubriéndolos con una nueva pátina de maquillaje.

Por todo ello, hacemos nuestras las palabras que Hayward dedica a Henry Jenkins, en su estudio de las obras transmedia, que bien pueden servir de conclusión de lo que llevamos de bloque §2:

> What we have here, in short, is another example of attempting to dismantle the master's house by borrowing the master's tools. This approach is perhaps necessary or even unavoidable at a certain stage of the construction process. But at a later stage —if we truly want to build a new and different house— we need to find new tools, new terms of discourse. (Hayward, 1997: 11)

Gordillo y Guarinos abogaban por abandonar la dicotomía episódico-progresivo. Mittell opta por fusionarla en un tercer modo narrativo. De cualquier modo, todos hablan de lo episódico, de lo progresivo, de las obras que mejor lo representan y de las obras que peor encajan en sus límites. Seguimos echando en falta un verdadero salto, un cambio de paradigma, que nos descubra otros atributos, valores y usos —otras categorizaciones, otras prototipicidades— de la serialidad.

Quinto capítulo recopilatorio

Hagamos una breve pausa y compilemos, de nuevo, algunas de las ideas más importantes de todo el segundo bloque. Desde hace al menos medio siglo hay una serie de criterios estéticos que han marcado la manera en que entendemos las series y la televisión en general. Se han extendido gracias a la sacralización proveniente de las voces de autoridad y a la popularización en la vida diaria, en un proceso circular de retroalimentación. Incluso se han filtrado al mercado económico, según expusimos con el caso de HBO y su búsqueda de la etiqueta perfecta para designar la nueva realidad serial y su nueva imagen *highbrow*. Este marco interpretativo se sirve de cierto elitismo para separar las producciones culturales en dos clases, una mejor considerada que otra. (§2.4)

La situación paradójica de las series, en pleno debate sobre su calidad y legitimidad académica, ha llevado a disputas por lo general dicotómicas y burdas, como la lucha entre apocalípticos e integrados acerca de si las series son como novelas, igual de válidas que las novelas, tan artísticas como las novelas… Aunque hemos admitido que el carácter abstracto y generalizador de estos debates no alimenta una mejor comprensión de las experiencias televisivas y hemos desmontado sus argumentos más habituales, también señalamos que es una prueba del estatus incómodo de las series hoy: como sociedad, no hemos terminado de encontrar las palabras que las explican en toda su plenitud. La inestabilidad de los valores con los que definimos las series de televisión demuestra una ideología estética, unos criterios latentes, inconscientes, que influyen subrepticiamente reduciendo nuestro horizonte de expectativas y, así, tergiversando y empobreciendo el modo en que disfrutamos las obras de arte, seriales o no. (§2.5)

Hemos caracterizado con bastante detalle esta ideología estética contemporánea en torno a cuatro polos: prestigio, autoría, narración lineal y unidad. Aquellas obras que activan estos rasgos son consideradas por defecto más artísticas que aquellas que

apelan a otros atributos formales o sociales. Por todo ello, defendemos que ese punto de vista canónico no consigue ahondar en todos los matices de la obra televisiva. (§2.6)

Ante esta situación difícil, la teoría literaria ha tenido dificultades para dar salida a nuevas propuestas y se ha visto contaminada por los prejuicios clásicos. O bien la presión generada por el poco prestigio del medio televisivo ha determinado el uso de ciertas nociones tradicionales, con fama y trayectoria, pero no demasiado útiles en los estudios televisivos, provocando un desfase entre objeto de estudio y metodología (y, en el fondo, reforzando aquellos conceptos previamente aceptados por la sociedad experta e inexperta). (§2.7) O bien la teoría ha intentado construir sobre —y no contra— los valores hegemónicos, sin lograr despejar el horizonte de expectativas de los mismos patrones estéticos que estaban lastrando el resto de investigaciones. Incluso en ciertos momentos en que parece que se utilizan etiquetas diferentes, esos criterios acostumbran a estar presentes de forma implícita. (§2.8 y §2.9)

Frente a tales dificultades y siempre con la escabrosa tarea de incluir en el currículo académico un medio desacreditado, se entiende que hayan terminado triunfando los enfoques comparatistas o de estudios culturales. Allí, la mirada canónica se disimula con la aparición de un elemento de estudio plenamente consagrado, ya sea este otro objeto al que comparar o un concepto teórico de calado político. Pero estas posturas, que siempre podrán recordarse como un importante primer paso, han terminado por asociarse a lo ampuloso y lo elitista: la Academia se ha alejado de la realidad y el discurso teórico se ha vuelto sobre sí mismo, en un gesto ególatra que no solo degrada al objeto de estudio sino que mata el espíritu crítico de los nuevos estudiantes universitarios. (§2.2)

Por otra parte, hemos admitido que las aproximaciones extratextuales vienen condicionadas por un sistema investigador muy precarizado: el reciclaje de conceptos y marcos metodológicos, las facilidades de publicación y ascenso, la falta de impacto o un diálogo real por ausencia de grandes constelaciones de académicos que estudien sobre teoría de la televisión, el prestigio de la calle (que también impregna la universidad, y vuelve así doblemente cargado a toda la población)… son razones que explican la comodidad de estudiar las series *en comparación a*. Pero también hay causas más maliciosas, como el exotismo —paternalista— que ofrece el mundo televisivo; o ese fetiche del placer culpable que hemos visto en las publicaciones medioculturales, donde los autores no saben si la televisión les gusta o les deja de gustar. Al final, hemos defendido que solo el *close reading* puede completar el camino comenzado por los estudios culturales, proporcionando una verdadera equidistancia: analizando todas las series, y no solo las que cuadran con lo previamente asentado; y analizando todas las series en sus propios términos, y no con los términos con que se examinan las novelas o las películas del canon. Así se colocará a las teleseries en el lugar que merecen por

derecho —el derecho que otorga simplemente existir—. Y quizá también se consiga, incluso, terminar renovando aquellos conceptos y marcos metodológicos que hoy se nos presentan tan asépticos y —falsamente— adecuados para todo. (§2.3)

Se ha concluido, por tanto, que hace falta un estudio de la televisión que parta de las experiencias de la vida diaria, de cómo realmente utilizamos la televisión; que no tenga miedo a atajar cuestiones formales por encima de cuestiones tecnológicas, del medio de producción, difusión y recepción, de estudios culturales o de las nociones clásicas de la narratología (y de la teoría literaria en general); y que se enfrente a los principios latentes que organizan, sin que apenas nos demos cuenta, el disfrute y la comprensión de las teleseries. Porque que exista una división dicotómica de las teleseries es un poco problemático, por lo simplista. Pero que exista un desequilibrio entre los prestigios de ambos modelos es un signo grave del desajuste prejuicioso que sufre la televisión, así como el resto de medios artísticos, que solo puede derivar en una recepción, como diría Bordwell, *excesivamente obvia*. (§2.1)

2.10. Primera aportación clásica. Estatismo y dinamismo: *The Office*, *Breaking Bad*

Parece que eso que hemos llamado lectura decimonónica no siempre se adecúa demasiado bien a las particularidades más características de las teleseries. Y, sin embargo, antes de dejar de lado sus axiomas, sus premisas y sus prejuicios, vamos a dedicar tres apartados a profundizar en ella. Establecidos ya los dos prototipos de la serialidad que acostumbramos a utilizar —dentro y fuera de la Academia—, uno de los objetivos últimos de esta tesis es enriquecerlos. Aportar alguna idea más o menos nueva, matizar las ya existentes, ahondar en sus posibilidades y contradicciones.

¿Por qué? Tenemos claro que la televisión no se agota en, por ejemplo, la división entre episódico y progresivo o en la figura del *showrunner*. Pero también sabemos que esta dicotomía estructural existe en la experiencia cotidiana y que la autoría (implícita) sigue siendo un factor medular de la recepción occidental de la cultura. El concepto de serie unitaria, cerrada, lineal, coherente, sistemática, organizada por una única cabeza pensante… está en la mente de los guionistas, los empresarios y la audiencia. Puede ser muy incompleta e invitar a una visión parcial, pero tiene una influencia real en nuestro día a día y como tal debe ser tratada en la investigación.

Comencemos con estas tres aportaciones personales a la mirada clásica. El objetivo principal de este apartado es fundir, acoplar algunas de las propuestas del libro *Diferencia y repetición*, de Gilles Deleuze (1968), con la taxonomía hegemónica de las teleseries. Tomaremos, en primer lugar, las dos clases de repetición: la repetición estática, de estructura fija, y la repetición dinámica, de estructura cambiante. Después, contrastaremos el fenómeno de la repetición (estática o dinámica, no importa) con el de la generalización. Por último, volveremos a los dos tipos de repetición para explorar lo que tienen en común y, así, la porosidad de sus fronteras. Con todo ello, esperamos mejorar nuestra comprensión de los distintos tipos de placer asociados a la repetición.

En la categoría bicéfala de *teleserialidad* que hemos definido como canónica, la repetición estática funciona como uno de los atributos estereotipados de la serie episódica. Aunque normalmente los investigadores suelen señalar la narración por capítulos y la presencia de un grupo de personajes estable, entre otros rasgos, como las bases formales de lo episódico, no son tan habituales las reflexiones que explican su serialidad: las particularidades de su repetición.

Para Deleuze, la repetición estática se define por esquemas inamovibles. Es una repetición de lo externo (un conjunto de «reglas» más o menos amplias, abstractas), que no aspira a modificarse en ningún momento. Así, en las series episódicas, todos los capítulos se articulan en torno a una circularidad narrativa y genérica que se repite una y otra vez, con unos caracteres de personalidad estancada y unos motivos recurrentes. Las diferencias entre episodios, más bien escasas, no son lo suficientemente ambiciosas como para hacer variar la arquitectura maestra de la serie.

Siguiendo la subclasificación expuesta en el apartado §2.1, integrada en una suerte de historia de la televisión en §2.4 y problematizada de la mano de Mittell en §2.9, en el grupo de lo episódico hay que incluir las series antológicas, las series de género y las series folletinescas o los culebrones.

Las series antológicas se articulan mediante la adyacencia de capítulos independientes entre sí, desligados los unos de los otros, pero que siempre mantienen la misma narrativa: marco común (paratextual o genérico, por lo general), planteamiento, nudo y desenlace. Se construyen, si adaptamos las palabras de Balló y Pérez (2015: 41) como una comunidad de vecinos: cada familia tiene sus hábitos, ritmos y peculiaridades, pero no dejan de ser parte de una unidad que los abarca. O como un retablo: cada casa aloja una escena distinta, muchas veces sin conexión con las inmediatas, pero todas las pinturas y esculturas son percibidas al mismo tiempo en sí mismas y en relación a unos valores cristianos compartidos. De este modo, las series antológicas siempre ofrecen una estructura segura y fiable.

Los folletines y culebrones, pese a que presentan una notable continuidad, entran también en esta sección. Y es que la trama, en realidad, no constituye un elemento central (López-Pumarejo, 1987: 46). Estos formatos están determinados por los atributos del género telenovela y tienden a organizar los episodios en función de ciertos momentos clave (anagnórisis, peripecias, *pathos* y cualquier *plot twist* imaginable). Se hará una pequeña alusión a esta cuestión cuando hablemos de series inacabables, en §3.2.

En ese sentido, no terminamos de encontrarnos cómodos con la propuesta de Jiménez Morales (2010: 52-53) donde, utilizando la terminología de Barthes (1966: 20-

21), afirma que el interés del discurso telenovelesco se sostiene en las catálisis en vez de en los núcleos. Las catálisis presentan por definición una funcionalidad más diluida que los núcleos. Lo que sucede es que el relato folletinesco está saturado de núcleos (está saturado de tramas, una superpuesta a la siguiente, en una tensión que nunca termina de resolverse). Así, da la sensación de que los núcleos han perdido su papel organizador de la narración y que las acciones que separan esos momentos cardinales resultan más importantes que de costumbre, cuando en realidad siguen siendo los núcleos los que constituyen el particular ritmo del culebrón: un ritmo constante, trepidante, que no cesa, una inercia imparable. Solo que ya no hay un gran núcleo final que cierre y concluya esta lista interminable de acontecimientos. La ligazón entre episodios consecutivos, en ese sentido, no supone una repetición distinta a la que veíamos en el párrafo anterior: el espectador *siempre* va a verse sorprendido, va a buscar el secreto, la revelación y el momento emotivo de cada capítulo. Digamos que no es necesario haber visto demasiados episodios de un *soap opera* para captar sus intenciones, más que nada porque prácticamente nadie ha visto «suficientes» episodios de un *soap opera*: ni siquiera tienen un final concreto, son un fluir constante que se bifurca, se pierde y se retoma de manera casi arbitraria. Con ellos disfrutamos el momento, el instante, la deriva por la que un acontecimiento arrastra al siguiente, y no la obra en conjunto.

Por último, las series de género (*sitcom*, policial, *western*…) participan de la lógica episódica —y así suelen presentar repetición estática— en la medida en que aúnan los dos razonamientos recién vistos. Como las series antológicas, están guiadas por una estructura narrativa que tiene que empezar, desarrollarse y terminarse en cada capítulo. Y, como los folletines y culebrones, han de seguir muy de cerca las marcas de género; si es, por ejemplo, un policial, se requerirá un crimen, una presentación de sospechosos, una investigación, el hallazgo de una o varias pruebas iluminadoras y una resolución. Tal vez por esta mezcla, por aglutinar varios aspectos de la repetición estática, se ha considerado a las series de género como casos prototípicos del modelo episódico, frente a las antológicas y folletinescas.

Pasemos ahora al subgrupo de lo progresivo. La repetición dinámica tiene que ver con la evolución de una misma repetición a lo largo del tiempo. En este caso, la repetición es algo interno, uno o varios elementos dentro de la obra que se incluyen con pequeñas variaciones entre ellas.

Por tanto, la repetición dinámica se ajusta mejor a las series progresivas, centro de las series de autor (de calidad, complejas) y las miniseries. Todas ellas presentan una vida limitada: comienzan y terminan. Los televidentes saben que la serie progresiva tiene un capítulo primero, donde se acostumbra a presentar el gran conflicto, y un capítulo último, donde se espera que todo quede resuelto. Y, así, el espectador pone el foco no en cada episodio aislado, sino en lo que se repite de un episodio al siguiente,

lo que va mutando poco a poco desde el principio hasta el final. Esta es la razón, además, que explica que las series progresivas se vean en riguroso orden, mientras que las episódicas puedan (y suelan) verse desordenadamente, ensamblando capítulos de temporadas distintas sin que afecte demasiado a la interpretación y el disfrute de la obra.

Así, la diferencia entre una serie progresiva y una miniserie solo es una cuestión de extensión: la primera es más extensa y la segunda más breve. Si bien es cierto que el éxito reciente de las miniseries ha promovido la aparición de miniseries de varias temporadas, difuminando el límite entre las dos clases.

Por tanto, los formatos dinámicos ofrecen una repetición modulante, cambiante: se repiten los mismos lugares, tiempos, personajes (a diferencia de las series antológicas) y los mismos problemas narrativos (a diferencia de las series de género), con la particularidad de que estos «avanzan», toman formas diferentes y se revelan como distintos según pasan los capítulos (a diferencia de los culebrones).

Pero no nos quedemos en una esquematización formal, estructuralista. Derivemos ahora la cuestión a los efectos en el espectador, que en el fondo es quien *crea* la repetición. No hace falta explicar las bases epistemológicas del constructivismo para darse cuenta de que la repetición total, perfecta, global, es imposible. No existe como tal en el mundo. No hay dos momentos iguales, ni dos obras iguales: resulta imposible que un único ser humano experimente *exactamente lo mismo* dos veces. Por razones parecidas, tampoco hay fenómenos originales al completo: nuestros límites sensoriales y racionales hacen de la realidad un catálogo acotado de *inputs*, que más o menos se repiten en distintas agrupaciones y situaciones. Nada es pura repetición, pero todo tiene algo de repetido.

Por eso es curioso que la repetición haya tenido tan mala fama en el mundo del arte, sobre todo desde el siglo XIX. Resulta fácil toparse con críticas contra el plagio, la falta de originalidad, el academicismo…, aun cuando ni la historia del arte ni ninguna actividad humana podrá escapar jamás del amplio espectro que se despliega entre esos dos polos, el de la repetición y el de la innovación. Todo sucede entre medias.

Deleuze se ha detenido en este aspecto para proponer una distinción léxica muy pertinente. Contrapone *generalidad* y *repetición*. Los dos o más entes de los que puede decirse que conforman una generalidad comparten propiedades semejantes o equivalentes; son entes intercambiables, en la medida en que interesan por esas propiedades y no por ellos mismos. En cambio, los dos o más entes de los que puede decirse que

conforman una repetición (estática o dinámica) se caracterizan por tener atributos distintivos. Son diferentes entre sí, pero están colocados para provocar el efecto de la repetición; no son intercambiables.

En ese sentido, la generalidad es una característica menos atractiva que la repetición. Podemos juntar dos entes al azar en un único grupo, aunque aparentemente no tengan nada en común. Solo hace falta encontrar esa propiedad *pasiva* que ambos comparten y los hace semejantes, esa utilidad *común* que los hace equivalentes. Cualesquiera que sean esos entes, independientemente de su lejanía morfológica o pragmática, siempre serán susceptibles de quedar incluidos en un mismo saco.

La generalidad, la semejanza y la equivalencia son conceptos vagos: poco productivos. Ya nos topamos con su ineficacia en un par de ocasiones, cuando intentábamos desentrañar qué puede constituir una serie en §1.1 o cuando proponíamos el prototipo de *serialidad* en §1.7; también cuando hablábamos de cómo equiparar implica aplanar en los primeros apartados de este bloque §2, al mencionar las simplezas de la analogía teleserie-novela. Al generalizar, empobrecemos la realidad: lo generalizado se naturaliza, se asimila. Como diría Deleuze, se hace Ley. Nos da la sensación de que hemos comprendido mejor la realidad, cuando en verdad estamos simplificándola.

La repetición, por contra, ofrece otra cosa. No se corresponde con los reflejos, los dobles, los ecos. Los elementos de una repetición no son intercambiables, señalábamos, sino que son importantes en su *individualidad*. En el momento en que entendemos que hay una repetición, estamos dando por hecho que dos entes han sido colocados ahí por sus cualidades internas. Lo que significa que es el receptor el que encuentra *activamente* sus concomitancias, pero también sus disparidades. La finalidad última, así, es contraponer esas cualidades, que no tienen que ser exactamente semejantes (puede *representarse* mediante semejanzas y equivalencias, pero no importa: la repetición se opone a la generalización).

La repetición, por tanto, parece reclamar una suerte de «principio anterior». Habiendo aceptado que cualquier rasgo puede ser visto como generalizable, homogeneizador, para Deleuze el principio de la repetición no reside en lo formal o en el uso, sino en la presencia fantasmagórica de una intención: de *un repetidor*. Pues, aunque cualquier cosa es semejante a cualquier cosa, solo lo entendido y comprendido como una recurrencia *intencional*, con sentido, hecha por alguien y para algo, constituye una verdadera repetición. Es necesario un sujeto que, en el aquí y el ahora, viva y actualice sus impresiones con respecto a dos entes para que los podamos considerar repetidos.

Con ese trasfondo, la repetición se vuelve para el receptor en algo mucho más complejo que una recurrencia formal o una equivalencia práctica. Sabemos que ha habido un interés por colocar el ente primero al lado del ente segundo. Somos conscientes de que no hay repetición pura (calco) y de que no hay repetición gratuita

(coincidencia). No nos queda otra, por tanto, que indagar en el porqué, profundizar en los pormenores del fenómeno, rebuscar entre lo repetido para encontrar el motivo de la diferencia y la causa de su encadenamiento.

Siguiendo está lógica puede decirse que no hay nada irrelevante en los entes repetidos. La repetición, en todo caso, lucha contra la Ley, contra lo natural, es una transgresión particular, una excepción, una singularidad, una distinción muy concreta, un instante construido a contrapelo de los recuerdos planos y del hábito que todo lo atenúa. Yuxtapone dos cosas que podrían ser generalizables para decir expresamente que no lo son. Quiebra todo sustantivo-en-mayúscula. Nos obliga, en nuestro papel de intérpretes, a tener en cuenta todas y cada una de las peculiaridades de los entes repetidos, por si acaso alguna resulta significativa. Es única, y revela la identidad de sus miembros. En palabras de Deleuze:

> Hay una gran diferencia entre la generalidad, que designa siempre una potencia lógica del concepto, y la repetición, que manifiesta su impotencia o sus límites reales. La repetición es el hecho puro de un concepto de comprensión finita, forzado a pasar como tal a la existencia. (1968: 54)

De este modo, hemos de entender la repetición como un acto de creación, una ligazón activa e intencionada, inserta en un momento preciso, sobrecargada de sentidos, semánticamente densa, donde nada es gratuito y absolutamente todo tiene interés.

Para empezar a explorar la posición del espectador en estos fenómenos, tomemos en primer lugar la repetición estática. Cuando el receptor se enfrenta a esta aparente vuelta a lo idéntico, muchos teóricos han pensado que anhela algo así como el placer infantil de la relectura: vemos obras parcialmente sabidas, reconocemos patrones, esperamos unas premisas que siempre son satisfechas, obtenemos algo que ya conocemos y que nos gusta. Al satisfacer el deseo de reiteración, se premia nuestra capacidad de predicción y nos hace sentirnos seguros en lo que ya nos agrada. Las series que asociamos a lo episódico aplican esquemas inamovibles (narrativos o de género) que nos encanta ver resueltos sin sobresaltos, como las piezas del puzle que, tras mucho trabajo, terminan componiendo exactamente la misma imagen que está impresa en su caja. Tienen incluso algo de relajante, como aseveraba Eco: «an indulgent invitation to repose» (1985*b*: 165).

Pero quizás esta visión es un tanto ingenua y se queda corta. La presencia de una gran estructura estable no ha de invisibilizar los pequeños matices que la adornan, la concreción de sus dobleces. El propio Eco (1985*b*: 174-175) habla de una lectura menos

naíf, dice, donde lo que interesa es saborear los cambios mínimos entre capítulos. Y ya hemos leído a Deleuze: la repetición (también la estática) es pura selección, intención, relevancia, significación.

En realidad, parte del placer de las series episódicas reside en percibir cómo el cuerpo de guionistas es capaz de exprimir los detalles. Tras cientos de capítulos, una *sitcom* todavía necesita provocar la risa y un policial aún ha de mantener la tensión y sorprender con el desenlace. Esas variaciones, las decisiones particulares de cada episodio, funcionan como la palabra clave de un poema, el detalle distintivo y vanguardista de una pintura, el giro final en la última página de una novela: tienen la llave para que el receptor hábil y atento pueda dar un nuevo sentido al resto de la obra. Ese sentido no tiene por qué ser muy diferente del que se asigna al resto de capítulos. Tampoco a todos los poemas, pinturas y novelas se les exige una originalidad radical; muchas veces nos contentamos con un descubrimiento feliz, un giro diminuto que nos sorprenda dentro de una estructura o un tema ajados.

Así, tal vez en un principio el episodio daba la sensación de ser *cualquier* episodio, pero después de fijarnos en sus particularidades podemos disfrutar del modo concreto en que se articula la trama previamente esperada, la inclusión de nuevos asuntos secundarios que giran en torno a las preocupaciones generales de la serie o la descripción cada vez más perfilada de unos personajes ya conocidos. A decir verdad, aquí estamos hablando de dos tipos de fruición: el que proviene de la conciencia de que hay una mente detrás ideando cómo generar un nuevo dibujo con las mismas figuras de siempre y el que nace de la profundización inevitable que nosotros, como espectadores, estamos abocados a hacer ante toda repetición.

Cabe señalar, por último, una suerte de regla de opuestos: cuanto más estática es la repetición, mayor es el asombro que provoca su ruptura. La idea que queremos mostrar aquí viene a ser que la repetición estática, en apariencia inane o poco interesante, en verdad construye un horizonte de expectativas férreo. Y la construcción de un horizonte de expectativas férreo es la premisa obligatoria para que luego pueda haber estupor, choque estético, desautomatización, extrañamiento…

Tomaremos como ejemplo *The Office (US)* (2005-2013), una serie que ofrece siempre lo mismo y, sin embargo, alcanza altos niveles estéticos. Su estructura de *sitcom*, dentro del subgénero del falso documental, sigue patrones muy estrictos. La temática habitual gira en torno a la vida de ensueño americana, la mediocridad, las relaciones de oficina y el conflicto entre el querer (triunfar, tener amistades, ser respetuoso, hacer gracia) y el conseguir aquello que se quiere.

De alguna manera, hay que admitir que nos complace encontrarnos a los mismos personajes episodio tras episodio. Disfrutamos de ver cierto tipo de *gag*, cierto tono cómico-dramático, una y otra vez. De hecho, algunas bromas son más y más graciosas

cuantas más veces aparecen. El caso de *that's what she says* nos parece paradigmático: es un comentario tan chabacano y fácil que, como el protagonista Michael Scott lo repite sin cesar, termina por tornarse infantil, tierno e incluso dulce.

Por otra parte, el modo en que los guionistas idean nuevas variaciones dentro de un guion fuertemente reglado hace brillar cada nueva repetición con una fuerza especial. El espectador tiene la sensación de que los creadores están muy limitados: sabemos que ellos saben que nosotros sabemos qué esperar. Y, con todo, logran hallar una situación cómica inesperada. Así, las bromas que se gastan Jim y Dwight en el trabajo no solo tienen que ser graciosas. Tienen que ser más graciosas, gratuitas y alocadas que cualquiera de sus predecesoras. Hay aquí cierta labor técnica que el receptor es capaz de percibir. No cualquier persona goza del ingenio necesario para inventarse *skectches* tan delirantes sobre unas premisas tan ceñidas. Solo un buen artesano tiene esa pericia.

La caracterización de Jim y Dwight igualmente crece con cada una de las variaciones. Son personajes estables, con poco cambio a lo largo de las temporadas, pero eso no significa que sean simples. Descubrimos detalles de sus pasados, familias, círculos de amistades, gustos personales. Los vemos en acción, ante acontecimientos distintos, presentando sentimientos diferentes. Y también la imagen que se desprende de sus interacciones laborales muta a lo largo de las temporadas desde el punto de vista de la audiencia. Lo que al principio son un *pasota* y un *nerd* enzarzados en una disputa absurda, donde el primero solo quiere mofarse de la excesiva seriedad y la falta de madurez del segundo y el segundo solo quiere medrar en la empresa a costa de sobrepasar a sus compañeros, termina en una relación casi de cariño, en la que ambos personajes se preocupan el uno por el otro porque han descubierto la bondad detrás de sus dispares planes de vida.

El decimotercer episodio de la cuarta temporada, «Dinner Party», es un buen ejemplo del último tipo de placer que hemos atribuido a la repetición estática. A diferencia de la gran mayoría de los episodios de la serie, en este la acción se sitúa fuera de la oficina. Michael y su pareja han invitado a dos empleados, Jim y Pam, a cenar a su casa. El evento, como no podía ser de otra manera en un capítulo de *The Office*, acaba conduciendo hacia la incomodidad, la vergüenza ajena y el ridículo. Pero el uso de un escenario distinto, para el espectador acostumbrado siempre al mismo espacio, a la inmovilidad de la *sitcom*, llama la atención. Y cuando un elemento o una decisión sorprenden dentro de la obra de ficción, nosotros, como intérpretes, lo asociamos a la intención autorial: se ha incluido porque es relevante, porque aporta algo, porque significa.

Durante «Dinner Party» vemos más o menos la misma actitud chulesca de Michael y los mismos fracasos. Pero ya no está en la oficina de Dunder Mifflin, la triste empresa papelera a la que dedica su vida. Ya no es el jefe inepto. Ahora es un pobre

hombre con un matrimonio que no funciona, una casa que demuestra su incapacidad para gestionar dinero, una falta de amistades que él intenta cubrir con la preocupación por sus empleados. El retrato del personaje se completa un poco más, aumenta en riqueza psicológica.

Pasemos ahora a la repetición dinámica, más o menos análoga a lo que Soulez (2011) denomina repetición productiva. Aquí no hablaremos tanto de variaciones como de desarrollo; la ficción no se despliega a modo de catálogo que ver en su conjunto, como quien abre un álbum con todos los cromos pegados para detenerse solo en algunos elementos sueltos, sino a modo de matriz generadora de nuevo contenido a lo largo del tiempo, como quien sigue los partidos de la liga y *vive* a tiempo real los altibajos de su equipo en cada partido.

En la teleserie progresiva, la repetición tiene un espacio mucho más limitado, más sutil. Aparecen siempre los mismos personajes, espacios y tiempos —con pequeñas adiciones y sustracciones—; el universo de ficción es constante y los caracteres se mueven por unas determinadas motivaciones concretas (no son meros arquetipos), que se mantienen de un capítulo al siguiente. En cierto punto, esas motivaciones deben resolverse, para bien o para mal. Por eso los guionistas entretejen una trama que supera los veinticinco o cincuenta minutos de cada episodio y que se alarga en ocasiones durante varias temporadas. El espectador se beneficia de la evolución de los caracteres, de la tensión y de los giros de guion, que llevan a algún lugar, a diferencia de lo que sucede en los culebrones. La existencia del desenlace condiciona toda la serie: dado que el personaje no puede desarrollarse *ad infinitum*, todos los estadios y mutaciones de su trayectoria cuentan, son significativos, en un arco que sabemos finito. Nos interesa tanto cada momento concreto como la visión de conjunto.

El caso de *Breaking Bad* (2008-2013) es paradigmático de este fenómeno. Un profesor de química al que acaban de diagnosticar cáncer tiene que enfrentarse a la áspera realidad: falta de dinero, problemas familiares, un mundo hostil, una personalidad tímida cuando no triste, un sistema social —el estadounidense— que no funciona. A lo largo de sus cinco temporadas, Walter White irá «mejorando» su actitud, se recrudecerá, se hará más fuerte, más agrio, peor persona, mejor negociante, mucho más mafioso y un verdadero y siniestro *pater familias*. A veces incluso rozará la locura, como se ha comentado a raíz del famoso episodio «Fly», el décimo de la tercera temporada. El mundo de ficción —los Estados Unidos de América sin seguridad social y con serios conflictos con los carteles de la droga— se mantiene fijo, pero el personaje crece dentro de él.

La audiencia disfruta de esa progresión. El personaje se redondea, gana en matices y explora diferentes ámbitos de su realidad. Algo que, por otra parte, no dejará de recordar lo ya visto para la repetición estática: matices, contrastes, detalles. Pero hay que tener en cuenta que en la repetición dinámica esos cambios son más evidentes, porque la trama se encarga de enfatizarlos y porque la forma dinámica permite que los caracteres se modifiquen. Ese hecho también es, a nuestro parecer, una fuente de placer estético: al espectador le encanta ver qué nuevos caminos hacen tomar a los protagonistas de sus series, por qué derroteros les empujan, hasta qué punto son capaces de retorcerlos sin caer en la inverosimilitud.

Por último, hay un rasgo propio de la estética progresiva de gran importancia que tiene que ver con su estructura cerrada. La existencia de un final en sentido estricto (el inevitable, en términos narrativos y no extratextuales, fin de la serie) es, sin duda, uno de los elementos que marca la repetición dinámica. Al igual que veíamos cómo la recurrencia de esquemas genéricos y narrativos muy estables trae tranquilidad a la audiencia, acabar una trama extensa igualmente genera una sensación de armonía, calma y sosiego. Comprobar por fin, en «Felina», decimosexto episodio de la quinta temporada, que Walter White muere en un tiroteo y no de cáncer, hecho peor persona pero de algún modo triunfando sobre un sistema social injusto, a la medida de los delincuentes, aporta un sentido global a la empresa rebelde del personaje.

Con todo, nos vemos obligados a incluir una breve advertencia sobre los finales. Aunque el dogma de la unidad, tal y como vimos en el apartado §2.6, nos dicta que el final es un atributo nuclear en la obra de arte, nosotros hemos de señalar una importancia relativa. La tradición ha puesto el foco en las estructuras cerradas. Casi ha conseguido silenciar el resto de propiedades estéticas de las obras de arte. Nosotros queremos hacer hincapié en que el cierre de las series progresivas es solo un factor más, un rasgo muy interesante pero que no puede trabajar solo. Admitimos que su relevancia hermenéutica es enorme, pero no es posible hacer recaer en un único elemento todo el peso interpretativo de la obra.

Está claro que en las teleseries progresivas los finales son especialmente significativos y que enriquecen el desarrollo de los acontecimientos y los personajes, así como la valoración global que podamos hacer de la obra. Pero eso no implica que sean suficiente como para captar el interés de un espectador porque sí: no son *el* atributo al que se subyuga todo lo demás. El beneficio que obtenemos de ver una obra progresiva reside también —así lo hemos señalado— en ir descubriendo cómo se despliega la

trama, en el avance concreto, en cada núcleo narrativo y sus conexiones y sus implicaciones. Pero también en una acumulación de materiales que conectan entre sí de formas de lo más variadas, con el fin de provocar sensaciones y sugerir relaciones no narrativas. Nadie aguanta varias horas de audiovisual absurdo, vacío, incomprensible solo por una única sorpresa última. Una secuencia que desvele o ilumine de manera especial todo lo anterior no justifica ese aburrimiento.

Podría buscarse algún contraejemplo, como el caso de *Dark* (2017-2020), una teleserie de intriga especialmente hermética y confusa, con varios misterios que solo se revuelven en sus episodios finales. El *hype* generado con su estreno parece indicarnos que el cierre narrativo era la parte más importante de la obra, el fragmento necesario, la dovela central, la clave que sustenta el arco. Sin embargo, ni siquiera aquí es fácil aceptar que los espectadores estemos viendo sus más de mil trescientos minutos de metraje por una única llave: vemos la serie para disfrazarnos de detectives, para intentar unir pistas, asignar valor a ciertos fenómenos, prever el futuro (y aquí también el pasado) de los personajes. La resolución del argumento confirma o desmiente los pronósticos, a veces sorprende y otras veces satisface de manera cómoda, pero tanto en un caso como en otro no lleva a más. El final de *Dark* no premió ni deshizo las cábalas, acertadas o erradas, de los espectadores. Tan solo las sancionó, en un gesto que el mundo se apresuró a olvidar, ante la siguiente serie que Netflix ponía de moda.

Contra todo lo que nos hace creer el miedo al *spoiler* que ha reinado en las redes sociales de los últimos años, y pese a los terremotos provocados por finales insatisfactorios, con el de *Lost* [*Perdidos*] (2004-2010) como máximo exponente, los cierres de las series simplemente no pueden ser tan importantes para el disfrute estético como se viene pensando. Le robamos las palabras a Fernández Mallo (2016: s. p.): a veces la trama no existe, «y si existe no es más que una excusa».

Así las cosas, hemos discriminado un conjunto de placeres estéticos generados por la repetición. En cada uno de los dos grupos, el estático y el dinámico, nos hemos detenido en cuatro puntos, que bien pueden distribuirse paralelamente del siguiente modo:

- la tranquilidad de la repetición circular,
- la tranquilidad de la narrativa finita y estructurada;
- la destreza técnica para recolocar lo conocido,
- la destreza técnica para innovar de forma verosímil;
- la matización de lo repetido mediante pequeñas variaciones contextuales,
- la matización de lo repetido mediante avances paulatinos en su personalidad;

- la capacidad de romper con las expectativas de golpe y por sorpresa,
- la capacidad de encontrar un cierre que dé sentido a todo lo que le precede.

Después de ejemplificarlos con *The Office* y *Breaking Bad*, también hemos incluido una aclaración en la que rebajábamos la importancia del *series finale*. Todos los efectos enumerados se organizan en cada obra particular como en un juego de equilibrios: cada serie activa unos más que otros, pone el peso en aquellos y no en estos, o viceversa. Pero no hay ninguno «mejor» o «más digno», «más válido» o «más artístico» que el resto.

Para dar por acabado este apartado, nos gustaría retomar por última vez el texto de Deleuze y añadir un comentario sobre la relación entre repetición estática y repetición dinámica. En su propuesta postestructuralista de la repetición, la división entre ambas se explica por criterios pragmáticos. En el primero de los casos, la repetición es entendida como externa al concepto, lo opone al resto de cosas del mundo, una propiedad que organiza; en el segundo, la repetición es percibida como interna, un movimiento creador que lo hace avanzar en su búsqueda de la alteridad. Pero, si nos fijamos bien, ambas son las dos caras de la misma moneda. Todo depende de qué faceta esté observando el receptor:

> La una es negativa, por defecto de concepto; la otra es afirmativa, por exceso de la Idea. La una es hipotética, la otra categórica. La una estática, la otra dinámica. La una es repetición en el efecto, la otra en la causa. La una en extensión, la otra en intensión. La una ordinaria, la otra sobresaliente y singular. La una es horizontal, la otra vertical. La una está desarrollada, explicada; la otra está recubierta, y debe ser interpretada. La una es cíclica, la otra evolutiva. La una es de igualdad, conmensurabilidad y simetría; la otra está fundada en lo desigual, lo inconmensurable o lo disimétrico. La una es material, la otra espiritual, incluso en la naturaleza y en la tierra. La una es inanimada, la otra tiene el secreto de nuestros muertos y de nuestras vidas, de nuestros encadenamientos y nuestras liberaciones, de lo demoníaco y de lo divino. La una es repetición «desnuda», la otra repetición vestida, que se forma a sí misma revistiéndose y enmascarándose, disfrazándose. La una tiene por criterio la exactitud, la otra la autenticidad.
>
> Ambas repeticiones no son independientes. La una es el sujeto singular, el corazón y la interioridad del otro, la profundidad del otro. La otra es tan sólo el envoltorio exterior, el efecto abstracto. La repetición disimétrica se esconde en los conjuntos o los efectos simétricos; una repetición de puntos sobresalientes bajo la de puntos ordinarios; y por todas partes lo Otro en la repetición de lo Mismo. Es la repetición secreta la más profunda: sólo ella da razón de lo otro, del relleno de los conceptos. (1968: 71)

Deleuze, en el último párrafo, justo después de describir las particularidades de ambas repeticiones, termina por borrar cualquier oposición entre ellas. Son dos cosas

claramente distintas, lo estático y lo dinámico, pero no mantienen una relación enfrentada o de disputa, sino que se complementan y conviven, a veces de manera más evidente, a veces de manera más sutil.

De esto se deduce que es el individuo quien tiene el poder de enfocar a voluntad no solo en lo repetido o lo innovador de un objeto, como afirmábamos al comienzo de este apartado al defender la hipótesis de que la repetición es un fenómeno de recepción (y no de estructura). El telespectador *también* puede enfocar en lo repetido como estático, como envoltorio externo, o en lo repetido como dinámico, como cúmulo mutante de diferencias. Somos conscientes de que la forma concreta del objeto es relevante a este respecto; ya hemos defendido que la categoría tradicional de la serialidad propone dos prototipos, y cada uno de ellos tiene *asociado* (como condición ni necesaria ni suficiente) un tipo de repetición: el episódico, la repetición estática; el progresivo, la repetición dinámica. Y, en consecuencia, cuando se crean y ven series episódicas o progresivas, se potencian las estructuras que resuenan con la repetición estática o la dinámica, respectivamente. Pero debido al carácter maleable de la conceptualización humana, hemos de prever que ambas clases no son estancas. Y el comentario de Deleuze sobre cómo las dos repeticiones no se oponen sino que se complementan refuerza la idea de que la construcción de la categoría *serie* no es más que un conjunto de recurrencias de hábito que dicotomiza experiencias más parecidas entre sí de lo que podríamos pensar.

Por tanto, el estatismo se consolida cuando miramos la obra en su conjunto, en tanto que organización de reiteraciones y efecto acabado. Nos ubica en una posición estable, desde la que entender con facilidad las diferencias y peculiaridades de cada ente que lo conforma. El dinamismo, por su parte, brota de los huecos entre las partes, del pequeño salto de una reiteración particular a otra, de la causa viva que modifica lo consolidado. Se sitúa durante el proceso, durante el momento de transición de un ente al siguiente.

Somos nosotros quienes consideramos *a priori* o *a posteriori* que un asesinato, un secuestro y un robo son variantes de la clase *crimen*, aunque sean delitos muy dispares; de ahí que los policiales sean series estáticas. Y somos nosotros quienes entendemos *en el instante en que vemos la serie* que los encontronazos paternofiliales de *Succession* son lo suficientemente diferentes entre sí como para entender que constituyen progresos *en* una narrativa (y no variantes *de* una clase); de ahí que esta serie de autor se defina como dinámica. El espectador escoge, dentro de unas posibilidades formales, sus límites interpretativos.

Es normal, pues, que la dicotomía episódico-progresivo haya sido criticada. Recordemos, a este propósito, que esta división no es real, solo operativa (y en algunos contextos); y series como *The Simpsons* la rompen una y otra vez cuando se saltan el

reset típico de las *sitcoms* y matan definitivamente a un personaje (Maude Flanders, Frank Grimes, Bleding Gums Murphy…) o incluso cuando parodian sus propias convenciones (en el capítulo «I, D'ho-bot», noveno de la decimoquinta temporada, muere al gato de la familia, Snowball II, pero al final terminan manteniendo el nombre de la mascota original para el nuevo minino, con la excusa de ahorrarse el cambio de nombre del cuenco de comida).

Una vez asumidas estas ideas, hay ciertos productos culturales ante los que solo cabe dudar. Casi cualquier serie puede ser desplazada de un grupo al otro. ¿Son los conocidos *monsters of the week* de *Buffy the Vampire Slayer*, es decir, los antagonistas del cada episodio, repeticiones genéricas semanales o parte del entrenamiento progresivo por el que la protagonista mejora sus habilidades de cazadora y se introduce en la mitología demoníaca de Sunnydale para, en el *season finale*, terminar con el «guardián de la mazmorra», el temible vampiro The Master? Diríamos que un poco ambas cosas, según se mire.

Por las mismas razones, todos los placeres estéticos que hemos enumerado en las últimas páginas pueden aplicarse a *Buffy*:

- sus capítulos consolidan un formato esperado (el bien vence al mal),
- sus temporadas se cierren de forma armónica (contra todo pronóstico, las profecías se cumplen);
- sus guionistas son capaces de sorprender con nuevos monstruos (la diosa Glory, por ejemplo, encarnada en una veinteañera rubia)
- y de innovar de forma verosímil (los amigos de Buffy encuentran poco a poco su hueco en las aventuras de la cazadora, como cuando Willow empieza a practicar magia, característica afín a su perfil de empollona pelirroja);
- sus personajes muestran facetas diversas de su personalidad ante situaciones diferentes pero semejantes (batallan contra distintos monstruos, metáforas de las distintas situaciones de la etapa adolescente: la presión de grupo, la mitología del sexo, la inadecuación social…),
- sus personajes se desarrollan con el paso de la serie (por ejemplo, cuando Buffy muere y renace, el haber conocido el descanso eterno no la permite volver a ser igual: siente más que nunca el peso de su deber como una injusticia);
- sus guionistas rompen con el formato de forma puntual e inesperadamente (con un capítulo musical, «Once More, With Feeling», 6x7, un capítulo sin diálogos, «Hush», 4x10, o un capítulo dramático, «The Body», 5x16, por citar solo tres casos evidentes),

- sus guionistas logran terminar la serie dotando a todo lo anterior de un significado trascendente (con el sacrificio del vampiro Spike, la disputa entre bien y mal se reconduce hacia la convivencia entre ambos mundos).

Así, frente a cualquier ataque al grupo de las series episódicas, frente a cualquier desequilibrio a la hora de valorar un núcleo de la categoría serie frente al otro, la aplicación de la propuesta deleuzeana nos recuerda que ambas cosas son, en el fondo, muy parecidas. Y que los efectos de una pueden ser encontrados en su complementaria, si las buscan unos ojos atentos a los detalles y libres de prejuicios estéticos. En lo que tradicionalmente tildaríamos de estático (predecible, sedante, pasivo) existe siempre la posibilidad de lo dinámico. Y viceversa.

La repetición, de este modo, es irremediablemente germen de la diferencia. En un sentido doble. Por un lado, se contrasta con el resto de cosas, con los entes que *no* se repiten, con el mundo y los fenómenos culturales que le son ajenos; por otro, también se desarrolla en su intimidad, se refleja en sus duplicidades y fragmentaciones internas, en el choque de un ente repetido y otro ente repetido:

> La diferencia tiene su experiencia crucial: cada vez que nos encontramos ante o en el seno de una limitación, ante o en el seno de una oposición, debemos preguntarnos lo que tal situación supone. Y supone un hormigueo de diferencias, un pluralismo de las diferencias libres, salvajes o no domesticadas, un espacio y un tiempo propiamente diferenciales, originales, que persisten por encima de las simplificaciones del límite o la oposición. Para que se dibujen oposiciones de fuerzas o limitaciones de formas hace falta, ante todo, un elemento real más profundo, que se define y se determina como una multiplicidad real o potencial. Las oposiciones están groseramente talladas en un medio puro de perspectivas encabalgadas, de distancias, divergencias y disparidades comunicantes, de potenciales e intensidades heterogéneas; y no es cuestión, ante todo, de resolver las tensiones en lo idéntico, sino de distribuir las disparidades en una multiplicidad. (Deleuze, 1968: 110)

Con todo, la idea de que una serie —un conjunto de repeticiones, de esquemas conocidos— tenga potencial artístico precisamente por su originalidad es algo que suele asociarse *solo* al polo progresivo, porque se relaciona con lo artístico entendido como innovador, original, auténtico, real o cualquiera de las categorías que constituye el dogma de la unidad. Craso error, ya que incluso en los policiales, en las teleseries antológicas o en los culebrones hay diferencias, y estas no son baladíes. Es responsabilidad del sujeto tratar la similitud no como repetición superficial, sino como motor creador de individualidades.

La serie de televisión se descubre entonces como un producto cultural más rico de lo que parecía. Es cierto que en muchos casos no cumple con los cánones que la Estética ha impuesto a las obras de arte contemporáneas, al menos desde un punto de vista superficial. Pero su corazón es el mismo que el del resto de películas, novelas, cómics, cuadros… Como ellos, son obras de límites difusos, que no pueden escapar al diálogo de la tradición y de los géneros, palimpsestos cruzados por las intertextualidades, siempre en el filo entre lo conocido y lo innovador. Y, como ellos, piden ser vistas e interpretadas con el suficiente espíritu crítico como para desentrañar sus particularidades, sus detalles significativos:

> Es preciso, en la serie misma, afirmar la divergencia y el descentramiento. Cada cosa, cada ser, debe ver engullida su propia identidad en la diferencia, no siendo cada uno sino una diferencia entre diferencias. Es preciso mostrar cómo la diferencia va *difiriendo*. Se sabe que la obra de arte moderna tiende a realizar esas condiciones: pasa a ser, en tal sentido, un verdadero *teatro*, hecho de metamorfosis y permutaciones. Teatro sin nada fijo, o laberinto sin hilo (Ariadna se ha colgado). La obra de arte abandona el dominio de la representación para convertirse en «experiencia», empirismo trascendental o ciencia de lo sensible. (Deleuze, 1968: 119)

2.11. Segunda aportación clásica. El cronotopo: *Bones*, *Prison Break*

Nuestra segunda contribución quiere enriquecer la taxonomía clásica televisiva mediante la aplicación del concepto *cronotopo*, acuñado por Mijaíl Bajtín. Nos sorprende lo poco que esta noción ha sido aludida a la hora de hablar de las series, con excepciones extraordinarias como la curiosa reinterpretación de Irvine (2012) o el breve e interesante texto de Tischleder (2017), que parece estar ampliando a formato de libro, en colaboración con Jeffrey Scone, bajo el título provisional de *Serial Chronotopes*.

Para Bajtín, el cronotopo es «la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura» (1938: 237). De primeras puede parecer obvio que en la narración hay tiempos y espacios, pero el teórico ruso está pensando en redes muy concretas: cada entrelazamiento espaciotemporal típico de la literatura «se convierte en visible desde el punto de vista artístico» (1938: 238), es decir, se carga de significado. Al leer novelas, el modo en que se tratan los *tempos* y los lugares ficcionales es codependiente, determina una visión del ser humano y de la sociedad, influye en el dibujo de personajes, la distribución de temas y la construcción de un punto de vista narrativo o implícito. Así el lector es capaz de asignar a cada tipo de unión un tipo de universo imaginario, con sus leyes, normas y rutinas asumidas como verosímiles, y también con un sentido propio.

Dentro de la compleja división que establece Bajtín —puede leerse al respecto el índice elaborado por Beltrán Almería (2019: 669-671), que distingue el cronotopo biográfico, de aventuras, de aventuras y costumbres, de la ciudad provinciana, de la plaza pública, del camino, del castillo, del salón, del umbral, folclórico, idílico, rabelaisiano y vertical—, hay algunos cronotopos fácilmente trasladables al ámbito televisivo. Una gran parte de las series episódicas, por ejemplo, puede explicarse según el cronotopo «de aventuras y de la prueba».

El cronotopo de aventuras (Bajtín, 1938: 239-263) se caracteriza por incluir dos acontecimientos *biográficos*, que en términos de Bajtín quiere decir que tienen impacto

en los protagonistas, separados por un hiato ajeno al mundo de ficción. Los dos acontecimientos, en el ejemplo que Bajtín escoge de la novela griega, son el primer encuentro de los amantes (planteamiento de la trama) y su boda (desenlace feliz). Entre medias, pueden suceder mil y un naufragios, raptos, batallas y encantamientos, que nada afectará a la psicología o el cuerpo de unos personajes ciegamente obsesionados con hallar al otro. Al final, su amor será tan puro como el primer día: ni más profundo, ni más maduro, ni fortalecido ni apagado por el lastre de las aventuras. Como si el tiempo no hubiera pasado para ellos durante esos meses, serán como siempre han sido.

Nosotros sostenemos la hipótesis de que las *sitcom* o los policiales acostumbran a funcionar más o menos así. Por razones evidentes, en nuestro tiempo esta no es una convención que se lleve a rajatabla. Pero nos parece que es el cronotopo predominante de las teleseries episódicas de género.

Por ejemplo, los protagonistas de *Bones* (2005-2017), una unidad de antropología forense, se topan con un crimen a comienzo del capítulo. Es ahí cuando empieza la obsesión: todo lo que suceda no tendrá el mínimo efecto en ellos, hasta que policía y delincuente se encuentren por fin y se cierre la trama. Cualquier cosa que acaezca durante ambos momentos carecerá de relevancia: los personajes no cambiarán de opinión con respecto a la moralidad de las acciones ilegales, no envejecerán ni desarrollarán una relación más compleja con los antagonistas. Solo importa la resolución del caso.

Es cierto que en la televisión, un arte que ya ha nacido moderno (y quizá posmoderno), los personajes no son tan generalistas como en la novela de aventuras griega. Las teleseries episódicas parecen haber tomado la construcción del personaje de otros géneros —la épica o la novela de caballerías—, algo que se explica por su carácter continuista en el tiempo. Hay que anotar que este tipo de personaje es estereotípico, pero no por ello poco individualizado.

Bajtín (1938: 305) comenta que cuando un autor quería escribir novelas de aventuras en la Grecia helenística, simplemente se inventaba un nombre y le adscribía un conjunto de rasgos fijos. Siempre los mismos: altura moral, belleza, juventud, etcétera. Sin embargo, cuando un autor quiere escribir épica, novela de caballerías o series de televisión episódicas, tendrá que pensar un personaje que sea específico, diferente del resto, con rasgos físicos y de carácter que lo hagan al menos un poco especial.

La individualidad del protagonista, así, es fundamental en las obras seriales o continuistas, ya que sin ella no tendrían sentido los ciclos, precuelas, secuelas y sagas, tanto de las aventuras caballerescas del rey Arturo como de las *frikadas* de cuatro informáticos en *The I. T. Crowd* [*Los informáticos*] (2006-2013). Esa especificidad también abre la puerta a la participación de varios autores, que es una realidad característica tanto

de la literatura premoderna como de las teleseries, con constantes despidos y contrataciones de guionistas a lo largo de las temporadas.

En otro orden de cosas, las series tienen que durar centenares de minutos y han de enganchar a la audiencia. La televisión está determinada por la competición entre cadenas o plataformas. Y, en un contexto saturado de oferta cultural como es el presente hipertecnológico en que vivimos, resulta todavía más difícil comprometer al público. Por eso es muy normal que al lado de los argumentos episódicos haya relaciones amorosas, enfados o luchas de poder dentro de la brigada forense de larga duración: tramas extendidas entre capítulos que captan el interés del público y lo obligan a volver a la misma cadena semana tras semana, noche tras noche.

Pero aunque este rasgo del cronotopo de la aventura, la falta de individualidad del personaje, no encaje con las series episódicas de género, lo importante aquí es que la resolución de los casos *no deja huella* en él. Pese a que puedan tener manías peculiares (la literalidad inafectiva de la doctora Brennan) o sus líneas argumentativas entre episodios (el romance intermitente entre la doctora y el teniente Booth), la realidad es que los acontecimientos escabrosos y truculentos que articulan la trama de cada uno de ellos no les afecta lo más mínimo. Son sucesos que ocurren fuera del tiempo de la ficción episódica, fuera del tiempo biográfico de los protagonistas.

Bajtín señala una segunda característica del tiempo de la aventura. Aunque en su faceta externa es un tiempo eterno, con personajes inalterables, se da la paradoja de que dentro de cada aventura concreta el tiempo resulta frenético y determinante. El enamorado se encuentra a la enamorada *en el momento preciso*, como un regalo de los dioses del destino; el enamorado salva su vida *en el último instante*, por una coincidencia azarosa. Y el detective, presionado por la necesidad imperante de encontrar al criminal *lo antes posible*, se topa *de repente* con la prueba que resuelve el caso *en el segundo justo y definitivo*. En ese sentido, los personajes de este cronotopo son principalmente actantes: la aventura les llega del exterior y ellos se dedican a actuar y solucionar la situación, pero casi da la sensación de que carecen de una actitud hacia ella. Decíamos que los acontecimientos, por más sanguinolentos, deshumanizados y terroríficos que sean, de alguna manera son ajenos a la psicología de los personajes. De forma análoga, el ritmo externo, pausado e inmutable (el *chronos* biográfico), no se contamina nunca de la prisa interna, tensa y precisa de las aventuras (el *kairós* como elemento significativo en la ficción, como su razón de ser, que distinguía Kermode, 1967: 53-57).

En lo que respecta al espacio, en el cronotopo de aventuras este se caracteriza por una abstracción casi total. Eso quiere decir que el lugar en particular donde trascurren los hechos no suele tener importancia, podría sustituirse por otro sin mayor problema. Rara vez es determinante que *Bones* esté localizada en Washington D. C., al igual que las peripecias de los enamorados —los duelos, las fugas, los disfraces, las anagnórisis—

están contextualizadas en una tierra que quizá tiene nombre propio, pero que es neutra, sin una identidad fuerte que la contraponga al resto de territorios del mundo. Esa indeterminación da rienda suelta a las posibilidades creativas de nuevos sucesos: cuanto más libre de «reglas» establecidas está el universo de ficción, más libre se encuentran los autores para idear una nueva aventura, un nuevo homicidio.

Ello no quita, evidentemente, para que la narración tenga que concretarse en algún punto. Los detalles forzosos vienen sometidos a la trama argumental, centro de la lógica de aventuras; y son concretos en la medida en que están aislados. Es decir: para que no resulten limitantes, son detalles pequeños, determinantes para la acción, pero que no se integran en un conjunto general. Funcionan como rarezas, más que como indicios del tipo de espacio por el que los personajes transitan. El narrador puede detenerse en cierto extraño animal que habita la isla donde el héroe enamorado ha ido a parar, o en cierta curiosidad anatómica propia del omóplato izquierdo de las personas zurdas con dieta pobre en calcio, porque el animal será el nudo de esa aventura y el omóplato será la prueba que condene a un delincuente. Pero ni hablará de las peculiaridades del espacio ficcional ni describirá las costumbres de los grupos sociales que lo habitan. Y en el siguiente capítulo de la novela o de la serie, el lector y el espectador se encontrarán con otras peculiaridades, que no tienen por qué encajar con las vistas en momentos anteriores. Serán singularidades inconexas, que de alguna forma no «hacen mundo».

El tiempo y el lugar del marco de las series episódicas de género, en definitiva, tiende hacia la abstracción para favorecer la mayor cantidad y variedad de aventuras. La repetición estática permite «reiniciar» cada episodio, partiendo siempre de una estructura narrativa y unos personajes dados, con la libertad de poder rellenar ese vacío con los detalles idóneos para cada ocasión: los más románticos o los más criminales.

❧

En el polo opuesto de la taxonomía clásica, no todas las series progresivas participan de un cronotopo. Por lo general, en su idea de cambiar lo repetido —modificar lo estable—, cada una opta por desarrollar cronotopos específicos y por transicionar entre ellos según convenga en el avance del argumento y la construcción de los protagonistas.

Con todo, sí sería posible establecer una división interesante entre distintos subgéneros seriales y distintos cronotopos. No nos interesa agotar aquí esa posibilidad, que requeriría de muchas páginas dedicadas solo al estudio de recurrencias espaciotempo-

rales en la ficción televisiva. Pero podemos poner un ejemplo que nos resulta ilustrativo y que funciona como argumento a favor de nuestra hipótesis. Hablemos de la serie carcelaria.

Con referentes como *Prison Break* (2005-2017), *Orange Is the New Black* (2013-2019) o *Vis a vis* (2015-2019), el subgénero carcelario se estructura en torno a varios espacios claramente diferenciados. Está, en primer lugar, el espacio de *fuera* de la cárcel, que se propone como un sueño, un ideal invisible en el momento presente de la serie y que solo puede ser recordado. De ahí que apenas lo veamos en pantalla, si no es a través de *flashbacks*. Es un horizonte utópico que puede (pero no tiene por qué) aparecer al final de la temporada o de la serie.

El espacio *prohibido* dentro de la cárcel es la primera frontera entre la prisión y el mundo utópico externo. Es en los despachos de los policías, en los almacenes de acceso restringido, en las salas de interrogatorio… donde se establece el límite. Allí se corrompe la moral —los valores de fuera y los valores de dentro entran en conflicto— y se emplean juegos sucios entre quienes están al mando y quienes solo cumplen órdenes. Bajtín (1973: 399) ya señaló cómo el cronotopo del umbral suele relacionarse con los motivos de crisis y ruptura. Se caracteriza por la puerta cerrada, cierta sensación de claustrofobia, y por el desequilibrio de poder entre los personajes (armados, no armados, uniformes de distinto rango, etcétera).

El espacio de *diálogo* es la segunda frontera entre la prisión y el exterior; está simbolizada por las grandes pantallas de vidrio y los teléfonos. Funciona como cara opuesta al espacio prohibido: el otro punto de contacto fuera-dentro, más melancólico y positivo. Es el único punto de contacto real que les recuerda a los encarcelados que todavía existe el espacio de fuera, y condensa las tensiones más benignas entre ambos mundos. Acucia en los presos la frustración, las ganas de huir, los sentimientos de culpa, la creatividad… Y puede servir de vía para introducir nueva información relevante en la vida de los personajes.

El espacio *compartido* dentro de la cárcel (patio, baños, espacios de trabajo) es una pequeña representación violenta, o al borde de la violencia, de la plaza pública (o ágora, Bajtín, 1938: 284). En ella se desarrollan los personajes en un plano de igualdad y, al mismo tiempo, liberados de la jerarquía de los funcionarios de prisiones. Permite una gran diversidad de interacciones.

Y el espacio *privado* dentro de la cárcel, mínimo y siempre en riesgo, es representado no tanto por la celda, que es compartida, como por la litera (el personaje, en su cama y a oscuras reflexiona sobre los planes de fuga, las amenazas de muerte o cualesquiera sean sus problemas).

Por tomar solo el caso de *Prison Break*, durante su primera temporada tenemos acceso únicamente al exterior del recinto penitenciario mediante los recuerdos del

protagonista. El objetivo de Michael Scofield, protagonista de la serie, es sacar a su hermano de allí; aunque se alude a esta intención en distintos momentos, sobre todo en sus capítulos iniciales, no tiene una presencia efectiva hasta los últimos episodios. Por lo general, esa ambición es un telón de fondo que enfatiza la sensación de tensión y aporta profundidad al personaje. Pero en muchas ocasiones la trama gira en torno a temas paralelos, más o menos cercanos o incluso completamente desconectados de ese propósito. En palabras de Jiménez Morales (2010: 59), la *necesidad* de cada momento termina por anular o posponer el *deseo* eterno y definitorio del personaje y la serie. El espacio de fuera de la prisión y el tiempo futuro están siempre presentes de algún modo, pero nunca especificados: no son un tiempo concreto ni un espacio particular hasta que se acerca verdaderamente el final.

Durante su estancia en prisión, Scofield tiene que lidiar con las intenciones amistosas del director de la prisión (favoritismos, hacer la vista gorda), con las peleas de bandas entre compañeros (cada grupo «tiene» un espacio asociado en el patio y uno no puede cruzarlo sin permiso, tributo o riesgo) y con la dudosa confianza de su compañero de celda (todo el tercer capítulo «Cell Test» trata de averiguar su fiabilidad, con la esperanza de poder disfrutar de cierta privacidad para llevar a cabo su plan de fuga).

El tiempo en este subgénero también puede analizarse desde las mismas dinámicas fuera-frontera-dentro. Lo más habitual es que el tiempo exterior no afecte al interior de la prisión; la fecha de fin de condena, por otra parte, acostumbra a estar lo suficientemente lejos como para no jugar un papel relevante en el argumento de la serie, excepto en algunos momentos donde o bien se quiere recordar la existencia de un afuera o bien se quiere incorporar un nuevo elemento al mundo de ficción de dentro, como un nuevo plazo legal o la inclusión de un compañero de celda recién condenado. Así, como decíamos, la existencia latente de un futuro fuera aumenta la tensión y las posibilidades creativas del presente; pero el final prometido se encuentra siempre en el filo entre apresurarse demasiado (y entonces se corre el peligro de no mostrar una progresión narrativa lo suficientemente honda) y posponerse hasta la eternidad (sin un final, no habrá avance, solo un fluir constante que no acaba). Según argumenta Bajtín, los tiempos circulares no constituyen un verdadero proceso de formación, sino que limitan la fuerza y la productividad de sus fenómenos: su «tendencia hacia adelante viene frenada por el ciclo» (1938: 361).

En cambio, la cárcel presenta tiempos internos muy específicos, rutinas que permiten prever acciones, planificar asesinatos o promover motines *en el momento preciso*. Es gracias a esas repeticiones como Scofield logra uno de los elementos necesarios para la huida en «Allen», el segundo capítulo de la serie: día tras día, mañana tras mañana,

se acerca a los bancos del patio, evita a los presos más problemáticos, posa disimuladamente la mano en el borde de unas bancadas metálicas y desenrosca un par de vueltas uno de sus tornillos. Hasta que al final, consigue hacerse con la pieza entera.

En definitiva, la importancia en el cronotopo carcelario reside en la *tensión*. Si en las series episódicas de género había dos tiempos independientes, que no se afectaban el uno al otro, aquí, en la series progresivas, todo se sustenta sobre la idea de roce, sugerencia y suspense. Los espacios y tiempos contrastantes —aquí, en el ejemplo de las series localizadas en prisiones, entre el dentro y el fuera, el presente y el futuro— no tienen por qué entrar nunca en contacto directo; de hecho, solo en contadas ocasiones vemos un conflicto o una comunicación entre ellos. Pero su copresencia sirve de motor narrativo y puede generar modificaciones en la caracterización de los personajes. El choque entre ambos mundos, la convivencia entre dos sistemas de reglas y valores, la especial importancia que cobran los espacios fronterizos (prohibidos o de diálogo) para el despliegue argumental y, a su vez, la existencia de una microsociedad en el patio de la prisión (cosmos en miniatura que habla, por analogía, de todos nosotros) son algunos de los atributos que permiten que la historia de este tipo de obras pueda evolucionar y hacer mutar sus propias repeticiones.

2.12. Tercera aportación clásica. La elasticidad: *Six Feet Under*, *The X-Files*

Por último, nos gustaría proponer un principio que tal vez ayude a explicar mejor la construcción de algunas de las series del siglo XX. Este aspecto estructural no ha sido fijado con un tecnicismo, al menos que nosotros conozcamos. Sin embargo, su acatamiento generalizado durante las primeras décadas de vida de las teleseries es un indicio de que esta pauta formaba parte —de forma inconsciente— de la manera de entender la ficción televisiva, como mínimo en lo que respecta a los creadores y difusores. Y, de alguna manera, también continuaba y cimentaba la lógica dicotómica que venimos analizando.

Esta tercera aportación, que denominaremos el Principio de Elasticidad, puede resumirse del siguiente modo: cuanto más evidente es la presencia de un elemento o un conjunto de elementos repetido, más aceptables son las variaciones (cuantitativas y cualitativas) del resto. O, en otras palabras: si el espectador tiene muy claro el rasgo que caracteriza a una serie, el aspecto común a todos sus episodios, el atributo que siempre aparece y que hace que la serie sea considerada *una* serie, entonces no importará que el resto de rasgos, aspectos o atributos cambien hasta límites inverosímiles. A mayor fijación de un punto concreto, mayor elasticidad para lo demás.

En cierta manera, esto quizá tenga que ver con que la televisión del siglo XX estaba aún estabilizándose. Algo parecido les había sucedido a las tiras de cómic norteamericanas: durante sus primeras décadas de vida, en paralelo a la *estandarización* de su forma, habían *incrementado y diversificado* el número de temas y estilos (Hayward, 1997: 100-101). El asentamiento de un medio implica el dominio de su lenguaje; y el dominio del lenguaje es lo que permite la innovación.

Esto también explicaría por qué es un principio que no funciona —o que no funciona tanto— para las series del siglo XXI. En la actualidad, la televisión no solo domina

su lenguaje, sino que goza de una gran tradición experimental. El crecimiento del medio ha ido acompañado de una educación para con el espectador, y los guionistas tienen por seguro que la mayor parte de la audiencia va a comprender sus extravagancias formales, narrativas y temáticas, sin necesidad de mantener un elemento petrificado a modo de marca unitaria. Según crece la confianza en el receptor, crece también la libertad de producción.

La mezcla entre repetición estática y repetición dinámica típica de las series contemporáneas también es un factor determinante en este proceso. Como veremos a continuación, el principio se aplica a la repetición estática, en la medida en que esta se define por una recepción consciente de los elementos estables, consabidos, para interesarse sobre todo por las unidades variables.[21] En cambio, la recepción centrada en la repetición dinámica, al jugar con la modificación de la repetición-en-sí, no está asociada con la misma idea de constancia. La tendencia reciente a fundir las distintas categorías teleseriales en un único producto «de calidad» ha conllevado un aumento del grado de progresividad en las series de género, antológicas y *soap operas*. Hoy, en la era de las plataformas, la dicotomía episódico-progresiva se encuentra en declive, las series están cada vez más abiertas a la ruptura, al cambio y a la reformulación de cualquier factor estable. Como ya no necesitamos ese eje inmóvil sobre el que hacer pivotar el resto de elementos, el Principio de Elasticidad ha perdido su influencia.

El descubrimiento personal y la posterior racionalización de este principio proviene de dos experiencias notablemente dispares. La primera es el visionado de *Six Feet Under*, serie de la que en breve hablaremos. La segunda es la asistencia a una conferencia del profesor Guillermo Lorenzo en la que desarrollaba, entre otras, la noción (embriogénica) de *creoda*.

Desde los inicios de esta tesis nos hemos visto inmersos en la búsqueda de sistemas que no dependieran de un centro o que, al menos, no convergieran en él. De ahí la importancia que hemos otorgado al rizoma, a los parecidos de familia o la teoría de prototipos. Pues bien:

> la idea de «creoda» se corresponde con un estado de desarrollo orgánico particular robustamente «canalizado» en el curso de la evolución, en el sentido de que es fuertemente

[21] Ya señalamos en el apartado anterior, §2.11, además, cómo el cronotopo de aventuras es típico de algunos de los formatos que participan de esta clase de repetición: el mundo de ficción se vacía, se hace abstracto, queda definido a una recurrencia estructural fuertemente marcada, para que las posibilidades creativas no se vean limitadas por ninguna concreción espaciotemporal indeseada.

> resistente a perturbaciones internas o agresiones externas del proceso, de modo tal que las eventuales desviaciones tienden a regresar a esa trayectoria del desarrollo típica. Esta propiedad convierte a la creoda en una base idónea para otros procesos diversificadores, en cierto modo más inestables o arriesgados, ya que estos no pondrán en peligro el patrón esencial de organización del organismo. En la representación visual de un paisaje epigenético, una creoda se corresponde con una zona de relativa estabilidad, que precede inmediatamente y da lugar a puntos críticos de bifurcación [...]. Es, pues, un momento estable y, al mismo tiempo, de gran potencial de cara al ulterior desarrollo de novedades, ya que cualquier cambio se realizará al amparo de un marco orgánico bien consolidado. (Lorenzo, 2020: 136)

Si se nos permite el ejercicio de transversalidad, diremos que el Principio de Elasticidad funciona de manera semejante: es un terreno conocido que abre nuevas vías ante sí, nuevas aventuras abocadas a la innovación, aunque siempre guarde un punto de partida relativamente constante y seguro. Es, a un tiempo, una marca genética importantísima, *definitoria* de la especie, y el origen de su *diversidad*.

❧

La teleserie *Six Feet Under*, emblema de la llamada tercera edad de oro de la televisión, nos sirve para ejemplificar estas ideas. Prácticamente todos sus capítulos comienzan con una secuencia introductoria que concluye con la muerte de un personaje. La ambientación (espacio, tono, número de personajes, duración...) varía, pero el desenlace es siempre el mismo: un fallecimiento. A modo de transición entre este breve relato narrativo y el resto del episodio, donde se cuenta la historia de la familia Fisher, el plano se funde a blanco y vemos el nombre del difunto y el año de nacimiento y de muerte, a modo de esquela.

Esta escena *teaser* no solo sirve para introducir al personaje que será acicalado y enterrado por la funeraria Fisher & Sons a lo largo del capítulo, facilitando datos de su vida y de su personalidad, a veces relevantes y a veces no para el desarrollo de la trama principal, sino que también aporta todo lo que hemos visto al hablar de los placeres de la repetición estática en §2.10: se obtiene un refuerzo satisfactorio por la inclusión de elementos no solo conocidos sino muy esperados, al mismo tiempo que se sorprende con la introducción de elementos originales de forma casi aleatoria, por total sorpresa. El resto del capítulo se desarrolla, en cambio, cumpliendo los rasgos de la repetición dinámica, acorde al prototipo progresivo, con grandes arcos de personajes, cambios en el punto de vista y una narración extensa y matizada que avanza poco a

poco hacia un cierre último (el efecto estético proviene de los cambios macroestructurales paulatinos, que desembocan en un final, y de los giros verosímiles en la psicología y la vida de los protagonistas).[22]

Dicho esto, empecemos con el análisis. La mayoría de los capítulos tiene como protagonistas, decíamos, a los miembros de la familia Fisher y algunos personajes que entran en contacto, laboral o sentimental, con ellos. La unidad de los capítulos se consigue mediante un mundo de ficción estable (espacios, tiempo), unos temas recurrentes y la pervivencia de sus protagonistas. Pero las ligazones concretas entre episodios son leves y generales, pues dependen de la progresión de la repetición dinámica. La casa familiar-funeraria es un elemento unitario, pero puede haber capítulos donde no aparezca demasiado (o nada). La evolución psicológica de David en torno a temas como su sexualidad, la religión o sus capacidades profesionales es un elemento unitario, pero puede haber capítulos donde se ponga el foco en sus hermanos o en su madre, o incluso en personajes terceros. La aparición de los ¿fantasmas, conciencias, imaginaciones? de los fallecidos es unos de los aspectos más característicos de *Six Feet Under*, un rasgo que define la serie y la dota de un estilo personal, pero que solo encontramos muy de vez en cuando y según su utilidad narrativa en cada episodio.

Así, no es posible señalar una única cosa que absolutamente siempre aparezca. Como espectadores, contamos con unas líneas amplias, genéricas, que la serie va satisfaciendo sesión tras sesión, dependiendo de los intereses de los guionistas. En ocasiones se trabajarán ciertos personajes o ciertos problemas, y en ocasiones se trabajarán otros personajes y otros problemas; invocarán habitualmente a un tiempo y espacio bien delimitado, si bien sería admisible que empleasen un *flashback*, o se trasladasen a otra ciudad, si conviene para el argumento.

Por su parte, las secuencias introductorias o *cold opens*, atadas a una estructura constante y muy previsible, tan limitada como rígida, permiten exactamente lo contrario. Que el espectador sepa qué va a suceder legitima el cambio de todo lo demás. Al ser el momento más estructurado, estereotipado (narración que acaba en muerte), abre sus posibilidades al máximo: favorece el juego con las expectativas, admite las ideas más alocadas, desde momentos cómicos, a secuencias muy emotivas, escenas sexuales y truculentas, injertos inesperados en la trama de los protagonistas, sugerencias que al final son meros faroles… De hecho, la propia complejidad y pluralidad de las introducciones cambia a lo largo de la serie: en las primeras temporadas son muy breves; en las últimas son casi cortometrajes.

---

[22] Una de las cosas más curiosas de este ejemplo es la simultaneidad de serialidades. Muchas veces es difícil comparar dos series porque cada una tiene un contexto de creación, difusión y recepción distintos, unos géneros, estilos e intereses muy diferentes. Pero en este caso, *Six Feet Under* nos ofrece en una única obra la dualidad de posibilidades bien compartimentada.

Con la repetición dinámica, la importancia de lo repetido determina la recepción —lo repetido cambia: es significativo—, por lo que las modificaciones no pueden ser muy bruscas, a riesgo de caer en la falta de coherencia. Pero en la repetición estática lo repetido es inamovible y la serie no necesita atarse a nada más para obtener cohesión y unidad. Si en la repetición dinámica la falta de constancia obliga a una progresión paulatina, muy dependiente de la verosimilitud, en la repetición estática todo está permitido: los saltos, las rupturas y las sorpresas son bienvenidos.

Todo (o casi todo) vale en la escena inicial, así lo trivial como lo trascendente. La única condición es que haya una muerte —que no tiene por qué ser siquiera definitiva, según veremos en las siguientes páginas— dentro del universo de ficción de *Six Feet Under*. Al igual que el molde del soneto no interfiere con la calidad estética, sino que, tal y como ocurre en «Los cuatro sonetos del apocalipsis» de Nicanor Parra, se vuelve un marco tan flexible que no necesita siquiera de lo que parecía su unidad mínima significativa, la palabra, así las teleseries pueden afianzar al máximo sus repeticiones, sus elementos estables, para exprimir, renovar y explorar tanto o más que el arte de vanguardia. El estatismo invita siempre a la reapropiación.

El comentario que estamos llevando a cabo nos brinda una estupenda oportunidad para romper una lanza a favor de la repetición estática, y así también de las series episódicas. Para ello, vamos a recuperar los cuatro placeres de la repetición estática, establecidos en §2.10, y a comprobar si funcionan aquí.

Lo que para muchos es una falta de originalidad, el establecer una estructura invariable a la que atenerse en cada capítulo, como hacen las series episódicas (de menor prestigio) frente a las progresivas (de mayor prestigio), en *Six Feet Under* se prueba como una gran muestra de su potencial creativo. El espectador obtiene la tranquilidad de la repetición circular: sabe qué esperar y le gusta que la serie se lo confirme una y otra vez. Pero, al mismo tiempo, es sorprendido por los detalles nuevos de cada variación. La capacidad de innovar, que asignamos sin quererlo al autor implícito, tiene ligada una consideración positiva sobre la destreza técnica de los guionistas.

Esa innovación se despliega en dos sentidos. En el primero, lo repetido es matizado gracias a las pequeñas variaciones contextuales (frente al progreso propio de la repetición dinámica). En el caso de *Six Feet Under*, decíamos, el elemento repetido es el fallecimiento. En el ejemplo de *The Office* nos detuvimos en la relación entre Jim y Dwight, y quizá era más evidente que conforme la serie avanzaba los personajes iban perfilándose con mayor detalle. Aquí, en cambio, al tratarse de un tema abstracto se

corre el peligro de pasarlo por alto. Las introducciones de *Six Feet Under*, en su acumulación variopinta, cargan también un mensaje sobre la muerte. De alguna manera, nos dicen que no hay nada seguro en torno a ella. Que la muerte es a veces tristísima, vergonzante, desagradable, a veces también ridícula o incluso absurda. Que es previsible e imprevisible al mismo tiempo. Y, sobre todo, que *siempre llega*. Lo hemos anotado infinidad de ocasiones a estas alturas, y aquí hay que tomárselo como un mensaje literal: la muerte es el único elemento estable.

El segundo sentido de la innovación proviene no de lo repetido sino de lo variable. Los guionistas gustan de jugar con los sentimientos de la audiencia y, por ejemplo, incluyen a algún personaje protagonista en esas escenas iniciales, abriendo la puerta a una muerte inesperada y dolorosa para el seguidor de la serie. Y con esa ruptura radical de las expectativas, el efecto estético se vuelve mucho más fuerte.

Quizá uno de los momentos en que mejor se comprueba la riqueza de estos microrrelatos fílmicos es en el primer episodio de la tercera temporada, «Perfect Circles», en el que uno de los personajes centrales de la serie, Nathaniel Fisher, muere momentáneamente durante una operación quirúrgica y su «fantasma» empieza a pasearse por diversos escenarios. La narrativa despliega eventos posibles, recorre realidades que podrían o no suceder en el futuro próximo de los Fisher, construye un limbo entre la vida y la muerte y el cielo y el infierno (tal vez es un simple sueño de la mente anestesiada de Nate, la focalización es indeterminada), manteniendo la tensión para el personaje y para la audiencia. Solo en el último instante, Nate vuelve a la vida y tanto él como la serie progresiva siguen su curso «natural».

El segundo ejemplo que traemos a colación es algo distinto. Vamos a utilizar el Principio de Elasticidad para explicar por qué *The X-Files* [*Expediente X*] (1993-2002, 2016-2018) es una serie de tanto éxito, pese a que algunas cuestiones formales en teoría no tendrían por qué funcionar demasiado bien.

La estructura típica de esta teleserie impide distinguir el género en el que clasificar cada capítulo hasta que nos encontramos en los últimos minutos de metraje. Todos los episodios participan de elementos propios del género policial y de la ciencia ficción simultáneamente, estableciendo la doble posibilidad de que el misterio (centro de la trama) se resuelva como fechoría de un criminal humano o como una manifestación de actividad alienígena.

Hay que anotar dos cosas, a este respecto. La primera es que la serie no se articula como una indagación acerca de los misterios extraterrestres. Es decir: el televidente no percibe que un capítulo «no lleve a nada» si la trama finalmente gira en torno al engaño

de una persona, en vez de a un contacto *from outer space*. Los pequeños descubrimientos capítulo tras capítulo no buscan crear una gran imagen de la invasión alien que nos acecha. La satisfacción se genera con la resolución del conflicto, sea este humano o no: es una teleserie eminentemente episódica, sobre todo en sus primeras temporadas, disfrutable en desorden y de forma parcial.

El segundo aspecto que hay que comentar es que las dos lógicas genéricas que entran en juego son *a priori* irreconciliables. El género policial se caracteriza por plantear un problema supuestamente resoluble para el espectador antes o al mismo tiempo que para los personajes, por lo que es necesario atenernos a unas reglas de construcción del mundo de ficción muy respetuosas con las leyes físicas, químicas, biológicas, lógicas y de verosimilitud realista que todos nosotros aplicamos al mundo *factual* o empírico en el que vivimos. (En caso de que el policial se produzca en un mundo posible de distinta naturaleza, como por ejemplo en *Blade Runner*, 1982, las particularidades de ese universo han de establecerse en el primer momento: hay replicantes y tienen tales características.) Así, para que este género funcione, los receptores necesitamos estar seguros de que las reglas de juego no van a cambiar en cualquier momento de manera aleatoria. La realidad es como es, y no varía.

Al contrario, la ciencia ficción, aunque acepta como base un universo realista y muy semejante al nuestro, se caracteriza por incluir elementos futuristas, creíbles por estar justificados con fundamentos aparentemente científicos, pero que interpretamos como *no factuales*. A esto se añade que el subgénero extraterrestre es especialmente cercano al género fantástico: su inclusión en la ciencia ficción se debe a criterios convencionales, a la tradición y a la asociación con la búsqueda de vida inteligente por parte de los astrónomos, los viajes al espacio, etcétera. Pero a efectos prácticos se aproxima mucho a la lógica fantástica: la aparición de un ente extraño y desconocido en un marco perfectamente normal, no maravilloso sino realista y reconocible por el lector o espectador. En otras palabras: si ya es posible contraponer —de forma quizá un tanto tosca— mundos de ficción realistas (histórico, policial, romántico) y mundos de ficción no-realistas (ciencia ficción, fantasía, maravilloso), y aun teniendo en cuenta que la ciencia ficción es el género más «realista» de entre los irrealistas por sus exigencias hacia las condiciones de verosimilitud, el subgénero extraterrestre se acerca demasiado a un modelo de mundo radicalmente distinto del necesario para el ejercicio detectivesco.

El problema, por tanto, reside en entender cómo es posible que, en el visionado de un capítulo cualquiera, las lógicas genéricas no chocan entre sí y se revelan incoherentes o insatisfactorias. El policial requiere estabilidad de mundo; la ciencia ficción extraterrestre gusta de romper el realismo y sorprender con la llegada de un ser extraño, casi fantástico.

Para que entendamos cuáles pueden ser los problemas concretos, planteémoslo de este modo. Desde el punto de vista de la ciencia ficción, la resolución de los capítulos aporta escasos datos sobre los alienígenas (cuando los aporta). Es insatisfactoria en tanto en cuanto parece quedarse en la idea de que ese evento extraño existe, y nada más. Con todo, podrían buscarse ejemplos de participación genérica similar, como *Close Encounters of the Third Kind* [*Encuentros en la tercera fase*] (1977) o *Espíritu sagrado* (2021), películas que mantienen la identidad del mundo posible en duda hasta sus últimos minutos, entre lo realista y lo ciencificcional. Pero, a decir verdad, el tema de estos largometrajes es otro (el debate sobre la creencia, la credulidad, las habladurías, las fuentes fiables de información…). Lo más habitual en las obras de ciencia ficción es que el receptor sepa desde el principio que el universo narrativo es de ciencia ficción, y a partir de ahí se profundiza en el elemento incluido con intenciones realistas-prospectivas (robots, inteligencias artificiales, clones o lo que sea).

Desde el punto de vista del género policial, la justificación genérica es todavía más difícil. Hemos dicho que la labor del espectador acostumbra a ser la de seguir la tensión que hay entre el misterio y el investigador. A veces al lado de este, a veces ya conociendo la resolución de antemano. La manifestación de un elemento extraterrestre en este contexto, no obstante, podría parecernos un *deus ex machina* facilón y chusco. Toda la construcción de un escenario, unos personajes, un argumento complejo… se zanja en el último minuto y sin previo aviso con que algo vino del espacio e hizo cosas extrañas, a falta de otra explicación racional. La labor investigadora del espectador queda, por tanto, anulada: todo depende de un factor externo que nadie pudo prever (recordemos que no todos los capítulos son ciencificcionales). ¿Qué sucede entonces con el esfuerzo hecho? ¿Qué sentido tiene ya la actividad detectivesca? ¿Para qué sirve nuestro trabajo lógico si el mundo sobre el que lo aplicamos no tiene por qué ser lógico?

La pregunta que tenemos que hacernos en este punto es por qué *no* nos resulta frustrante el uso de este *deus ex caelo* en *The X-Files*. Pensamos que el Principio de Elasticidad —sumado a otras propuestas afines que buscan relativizar la noción rígida de género actualmente en boga, como los ya mencionados esquemas de Fillmore (1981) y otras estructuras similares, las cuatro lógicas de Schaeffer (1989) o el modelo Search-for-Features de Dixon y Bortolussi (2015)— puede ofrecer algunas respuestas. Lo que nos dicen los datos de audiencia y el numeroso club de fans de *The X-Files* es que el hecho de que el espectador conozca y prevea la arquitectura del episodio (misterio por resolver, indagación, resolución del misterio) tiene que ser, a la fuerza, suficiente para que la serie funcione. La existencia de un centro en torno al que orbita todo se demuestra imprescindible para la vitalidad de la serie. Dado que hay un atri-

buto completamente estable, en este caso una estructura narrativa, el resto de elementos que entran en juego pueden modificarse sin poner en peligro la necesaria sensación de unidad que determina y define a la serie. Incluso aquellos que son el núcleo de las lógicas genéricas de las que la serie participa, pese a que desde la Academia estemos acostumbrados a asignar mucha responsabilidad a los géneros como categorías autoriales y lectoriales.

De este modo, y aunque pueda sonar absurdo, la investigación policial del género policial deja de ser tan importante. Y la posibilidad de lo sobrenatural en la ciencia ficción de poso fantástico tampoco resulta necesaria. *X-Files* consigue sostenerse solo gracias a su estructura, un enigma y un desenlace, aderezada por dos protagonistas carismáticos y otros pequeños elementos recurrentes. Ni siquiera las convenciones de los géneros más consagrados, con cientos de obras tras de sí y un horizonte de expectativas perpetuado durante décadas (si no siglos), pueden impugnar el Principio de Elasticidad.

3. Una estética de lo inconcluso: nuevo acercamiento a la serialidad desde el audiovisual

Va diciendo Matón que yo he hecho un libro desigual; si es verdad, Matón va elogiando mis poemas. Iguales escriben los libros Calvino y Umbro. Igual es el libro, Crético, que es malo.

Marco Valerio Marcial, epigrama VII XC

Si el volumen o el tono de la obra pueden llevar a creer que el autor inventó una suma, apresurarse a señalarle que está ante la tentativa contraria, la de una *resta* implacable.

Julio Cortázar, *Rayuela* (1963: 137)

Los objetos no paran de gritar. Gritar es la naturaleza de las cosas.

Germán Sierra, *El artefacto* (2018: 21)

Pero ahora dejaré mi sistema cetológico inconcluso, así como quedó inconclusa la gran catedral de Colonia, con su grúa aún en pie sobre la torre incompleta. Las construcciones pequeñas siempre pueden ser terminadas por sus primeros arquitectos; las grandes, las verdaderas, siempre dejan la techumbre a la posteridad. Dios me libre de terminar alguna vez algo.

Herman Melville, *Moby Dick*, §XXXII (1851: 194)

Hace unos meses entró en una librería de viejo de Santander una mujer de unos cuarenta años, con aires algo despistados y una hoja arrancada de un cuaderno escolar. Superada por el desorden típico de la tienda, se acercó al dependiente y soltó una ristra de títulos. *La casa de Bernarda Alba*, *Campos de Castilla*, *Crónica de una muerte anunciada*… Eran para su hijo, lecturas que le pedía la profesora de lengua en el instituto. El librero la acompañó a la sección de clásicos hispánicos, donde tomó varios ejemplares de Lorca y se los ofreció a la mujer, por si tenía preferencia por alguna edición en concreto. Ella se quedó un momento mirándolas y respondió: «Pues, si no le importa, deme la más resumida».

La anécdota que acabamos de relatar esconde, a nuestro juicio, varias lecciones importantes para quienes estudiamos literatura. Por un lado, nos confirma esa sensación que todos hemos tenido alguna vez: la literatura va mucho más allá de lo que podemos imaginar desde la Academia. Es necesario, aunque sea de vez en cuando, salir *ahí fuera*, a ver qué hace el mundo no especializado con nuestro delimitado, historizado, estructurado, taxonomizado, construido y deconstruido objeto de estudio.

Por otro, esta escena pone patas arriba la idea de lectura que quizá asociamos a la actualidad posmoderna (tal vez posposmoderna). Es común pensar que la forma de leer medieval era cosa del Medievo, pero hemos aquí el caso de una señora que sigue entendiendo la literatura un poco como se entendía en el siglo XII: deducimos por su comentario que nociones tan centrales y claras, dentro de lo que cabe, como las de autoría, originalidad, copia, plagio, obra cerrada, unidad… tienen un valor muy diferente (si es que tienen algún valor) en su particular concepción de lo artístico. Así como el juglar modificaba el texto que iba a recitar según el contexto (suponemos que, si llegaba muy de tarde al pueblo o al castillo o si veía a la audiencia poco convencida, recortaría algunos versos o alguna tirada del cantar para no alargarlo más de la cuenta), la mujer de nuestra historia entiende que la obra literaria puede modificarse al menos en extensión según las necesidades vitales del receptor empírico: su hijo.

Aunque el ejemplo que hemos traído a colación puede resultar estrafalario, los teóricos del arte ya habían señalado la existencia de obras que *parecen* contemporáneas —y en sentido estricto lo son— pero que se organizan a partir de patrones estéticos más medievales que posmodernos. Decía Eco que «la relación entre miniatura y catedral es la misma que la existe entre el *Museum of Modern Art* y Hollywood» (1973: 32). Vargas Llosa (*et al*., 1982: 143) ha comentado que el origen del folletín está en las novelas de caballerías medievales. Y en la misma línea Altman ha asegurado que las películas estadounidenses clásicas «están más cerca de las novelas del Grial medievales [...] que de las novelas psicológicas lineales en las que se basa la mayoría de la teoría narrativa [estructuralista]» (1999: 187).

Continuando por este camino, también se ha examinado la televisión al lado de las literaturas orales (Fiske y Hartley, 1978: 99, fueron junto con McLuhan, si no los primeros, los que más han ahondado en ello). Y ya hemos hablado de la relación íntima entre posmodernidad y barroco: el Neobarroco de Calabrese (1987) ha sido aplicado a la televisión por él mismo, y con mayor profundidad, por Ndalianis (2005; 2008). A partir de ahí, Navarro Martínez (2019: 167) lo pone en contacto con la McTele, la *hypertelevision* y la metatelevisión. Podríamos sumar aquí la flexinarrativa de Nelson (*apud* Lavery, 2009), y otras muchas etiquetas que han surgido para explicar, en el fondo, una manera de entender la ficción que no coincide con el estereotipo decimonónico, sino que se apoya en actitudes, experiencias y disfrutes de otros tiempos, de otras formas. (Y no podemos entrar aquí en otros lugares, pues nos alejamos demasiado de nuestro tema de estudio y no manejamos suficiente bibliografía al respecto, pero está claro que las estéticas no-occidentales ponen en juego muchos criterios en apariencia irrelevantes para nuestras rutinas estéticas, pero que también son una parte fundamental de *cierta* experiencia artística, según indicaba ya Barthes al alinear cultura popular y cultura extraeuropea, 1980*a*: 204, en su estudio de la repetición).

La diversidad actual a la hora de experimentar la obra de arte es una razón más para continuar la diversificación conceptual que tratamos de proponer con la presente tesis. En las siguientes páginas vamos a abandonar los criterios estéticos que nos han servido de guía durante el bloque §2, criterios que parecían propios de la modernidad y todavía hoy se mantienen a modo de dogmas invisibles, asumidos como universales y eternos. Contra la naturalización de lo decimonónico que hemos venido destapando, describiendo y cuestionando, creemos posible generar nuevos marcos de estudio, nuevas coordenadas desde las que mirar las teleseries. Si hasta ahora ha primado la figura del autor, nosotros vamos a poner el foco en la del espectador (y hablaremos de experiencias parciales, torpes, interrumpidas, contracanónicas). Si hasta ahora el prestigio cultural ha organizado la clasificación serial en torno a las narrativas realistas y serias a lo HBO, nosotros vamos a incluir todo tipo de obras (desde dibujos animados infantiles

hasta series fracasadas en términos de audiencia, vapuleadas por la crítica o de gusto *kitsch*). Si hasta ahora lo principal era hablar de la narrativa causal y lineal, nosotros vamos a abogar por las construcciones de mundos ficcionales que no responden a un modo de pensar lógico-racional (o al menos en sentido tradicional, lo que incluye universos que se multiplican en posibilidades discordantes y que describen más que narran). En consecuencia, si hasta ahora el dogma de la unidad ha sido el eje que rige el gusto estético, nosotros brindaremos por la ruptura, la incoherencia y el fragmento.

Para ello, primero propondremos una nueva organización de la categoría *serialidad* en torno a dos polos distintos de lo episódico y progresivo. Esos nuevos núcleos serán lo zoológico y lo selvático. En §3.1 explicaremos por qué recurrimos a términos metafóricos; baste ahora aclarar que este cambio de paradigma nos obligará a modificar la óptica habitual con que miramos las teleseries.

Asentadas las bases más generales y abstractas, pasaremos a describir algunas obras que, si bien no encajaban del todo en el panorama clásico, aquí pueden ser descritas y valoradas con herramientas que se adecúan mejor a sus peculiaridades. La nueva distribución, en su originalidad, busca iluminar aquellas áreas oscuras o inexploradas dentro del mundo televisivo. Además, para ello recuperaremos el prototipo de *serialidad* que bosquejamos en §1.7, bajo cuatro rasgos abstractos, ni necesarios ni suficientes y abrumantemente borrosos: UNIDAD, AUTORÍA, FRAGMENTARIEDAD y APERTURA. De todos ellos, el cuarto, APERTURA, que entendemos que es el más alejado de los valores tradicionales estéticos, nos servirá de clave fija. Nuestra propuesta, por tanto, explorará cómo la apertura de la obra puede llevarse a cabo tanto en lo concerniente a la UNIDAD, como a la AUTORÍA y a la FRAGMENTARIEDAD.

Esta nueva topología comienza, en §3.2, con las series inacabables, obras sin un final claro, que se alargan en el tiempo hacia el infinito. Entre los ejemplos utilizados a modo de ilustración hemos de destacar *Buffy The Vampire Slayer*, *Gravity Falls* y *Better Things*.

Continuaremos en §3.3 con las series inacabadas, obras cortadas por una u otra razón antes de alcanzar un cierre narrativo propiamente dicho. Como las anteriores, retan el trinomio aristotélico de principio, medio y fin, solo que aquí no se extiende el medio, sino que se trunca antes de lo previsto. Nos serviremos de *Firefly*, *Carrizo* y *The Sopranos*, entre otras.

Por último, en §3.4, exploraremos las series incomprensibles, aquellas que recurren a mundos de ficción inestables o incoherentes. Este apartado, como puede preverse, avanzará por unos caminos algo diferentes, pero que abocan a una misma realidad: la apertura y la inconclusión inherentes a lo serial. Analizaremos con especial detalle *The Young Pope, Horace and Pete* y *I May Destroy You*.

Durante muchas páginas se ha insistido en la falta de bibliografía específica, rica y variada sobre una inexistente *teoría de la (tele)serialidad*. Esto justifica que, en este bloque, tomemos en consideración a pensadores y escuelas muy dispares entre sí que reflexionan sobre todos estos conceptos. Por lo general, sus hipótesis no están propuestas para la ficción televisiva, pero creemos que, aunque no hablen directamente de este rasgo formal-experiencial, pueden encajar en su estudio. Tomaremos de aquí y de allí según convenga para incrementar la densidad teórica de nuestro análisis y, también, para mantener a flote esta idea que ha ido asomándose a nuestra tesis de vez en cuando: repensar la serialidad en la televisión puede desencadenar cambios importantes en nuestra manera de entender el fenómeno estético en general.

3.1. La serie zoo y la serie jungla: *The Wire* y *Adventure Time*

Uno de los aspectos que hemos considerado necesarios para comenzar la nueva propuesta definitoria de las teleseries ha sido el de partir de un eje distinto. Vamos a abandonar el binomio episódico contra progresivo, hemos dicho. Dejemos también atrás el dogma de la unidad.

No nos queda otra, por ende, que buscar un nuevo espacio desde donde construir nuestro discurso (Foucault, 1966*b*: 2-7, lo deja muy claro al inicio de *Las palabras y las cosas*: siempre hay un «lugar común», una episteme, un plano desde donde se habla y se comprende el mundo). Ese lugar alternativo que aquí proponemos será igual de artificial que la vieja dicotomía y que la ideología estética que nos acompaña al menos desde el siglo XIX y puede emplearse tanto aglomerada con la anterior como alternativamente a ella. Pero esperamos que resulte más adecuado a la hora de describir la experiencia serial de aquellos objetos que no terminan de encajar en el paradigma clásico.

El nuevo espacio se desarrolla entre los siguientes polos: el zoo y la jungla. Es posible que haber escogido términos metafóricos genere cierta desconfianza en un primer momento: ¿no hay otras palabras más precisas?, ¿es este un ejercicio de literatura crítica?, ¿dónde quedó la objetividad y la aparente precisión de los sintagmas teóricos de siempre, como *narrador heterodiegético con focalización interna*? Aquellos, creados *ad hoc* para nombrar categorías exclusivamente teórico-literarias, parecían invocar un solo uso: el teórico. Sus referentes y significados no corrían el riesgo de confundirse con los de otros objetos cotidianos. No parecían engañosos, porque no invitaban a vuelos de la imaginación. Al menos, aparentemente («focalización», de «foco», «interna»… si se piensa dos veces son tecnicismos que se apoyan en la metáfora igual que los términos que nosotros proponemos). En todo caso, optar por la analogía con jungla (o, indistintamente, selva) y zoo nos parece una decisión razonable y, aún más, una decisión coherente con las premisas de esta tesis. Al igual que en §1.9 abogamos por el

desarrollo teórico de adjetivos, de naturaleza flexible y gradual, aquí vamos a defender el empleo de metáforas que no tratan de esconder su metaforicidad y que, de este modo, traen al estudio de nuestros objetos una nube de posibilidades no siempre explícitas, no siempre exclusivamente teóricas, que se abre a una potencialidad interpretativa inagotada.

Por otro lado, tampoco estamos arrogándonos la innovación de traer este tipo de lenguaje analógico a la estética. Las metáforas han sido herramientas no solo válidas sino también especialmente útiles en la teoría literaria. Parece relativamente aceptado el que, al emplear abiertamente una palabra de forma metafórica, estamos evidenciando que su uso —como el uso de toda palabra— es oblicuo, un poco indeterminado. En definitiva: en vez de acudir a palabras que evoquen (falsamente) cientificidad, positivismo o estructuralismo, optaremos por términos abiertamente relativos y conscientes de su imprecisión. Que inviten a usos extravagantes, personales, a imágenes e intuiciones, más que a esquemas claramente jerarquizados y significados naturalizados, abiertos en canal. Que no dejen lugar a dudas de que tienen que dejar lugar a dudas. Creemos, una vez más, que en esa flexibilidad reside su riqueza.

Habiendo justificado nuestra decisión a la hora de nombrar las dos categorías por explorar, en este apartado nos dedicaremos a desglosar poco a poco algunos de los aspectos más importantes del núcleo prototípico de la serie zoo y del núcleo prototípico de la serie jungla.

Como alternativa al eje episódico-progresivo, pero sin oponerse a él, la clasificación que vamos a bosquejar no está centrada tanto en aspectos formales y de distribución como en aspectos de recepción. Es sabido que estos tres vértices son *de facto* interdependientes y sus fronteras resultan imposibles de delimitar con exactitud: cómo *es* una serie influye en cómo *se programa* y en cómo se *experimenta*, etcétera. Pero nos parece coherente con la perspectiva cognitivista desarrollada hasta el momento poner el foco en el efecto que tienen las distintas teleseries sobre la audiencia. No rechazaremos el resto de elementos que entran en juego durante la comunicación televisiva, sino más bien trataremos de atender a todo ello como un proceso complejo cuyo objetivo último es provocar unas determinadas sensaciones (racionales, emotivas…) en el espectador.

Así, hemos escogido las metáforas del zoo y la jungla precisamente porque cuentan con un conjunto de elementos formales muy similares entre sí. En el zoo y en la jungla viven animales extraños para el ser humano. Son espacios abiertos al turismo y al disfrute, donde se oferta la aventura y se promociona el exotismo de la naturaleza.

En ambos existe la posibilidad de ver una realidad muy distinta de la cotidiana, de aquella vivida en el día a día por el ser humano occidental, y en ambos los visitantes tienen la opción de tomar varios caminos distintos para hacerlo.

Ahora bien, el proceso particular con que nos enfrentamos a estos dos espacios difiere por completo. La actitud con que vemos un animal en el zoo no tiene nada que ver con la actitud con que lo vemos en la jungla. La razón por la que tomamos una u otra ruta en el zoo poco se puede parecer a la razón por la que escogemos un sendero concreto en mitad de la selva.

Bien es cierto que cada espacio presenta algunas particularidades no del todo desvinculadas del tipo de experiencia que espera instigar. Al zoo vamos, por lo general, acompañados. Es un lugar para todos los públicos. Seguimos unos itinerarios delimitados previamente, pensados *ad hoc* para que pasemos por allí; muchos de ellos prometen un viaje completo en el que ver toda una sección (los grandes felinos, los reptiles, la fauna africana, la diversidad asiática…) o directamente todos los animales del recinto. Escogemos cuándo entramos, claro, pero también cuándo salimos. Decidimos qué jaulas nos interesan más, e intentamos ver a sus inquilinos según las apetencias personales de cada momento (aunque siempre hay un pequeño componente de suerte: ¿estarán dormidos?, ¿se resguardarán en su madriguera?, ¿habrán sido apartados por embarazo o enfermedad?). También podemos asistir a *shows* específicos, por lo general programados un par de veces al día, casi idénticos, pero con la garantía de ser espectaculares: los delfines golpean con el morro pelotas de colores, la rapaz esconde las alas en una milésima de segundo para no chocar contra los árboles, los pingüinos rodean cariñosamente al cuidador mientras este les reparte sardinas…

En medio del zoo hay refrigerios, baños y todo tipo de comercios. Su infraestructura está pensada para nuestras necesidades y nuestra aprobación. Hay bancos por si nos cansamos, farolas para iluminar nuestros pasos y carteles informativos por si queremos conocer un poco mejor a sus habitantes y sus hábitats originarios. De vez en cuando hay un mapa. Siempre es el mismo mapa. Únicamente cambia la flechita roja que reza: «Está usted aquí».

Incluso, en un gesto que responde no ya a las necesidades presentes sino a las futuras, también hay tiendas de suvenires. Estos locales nos ofrecen llevarnos de vuelta a casa un recuerdo construido concienzudamente para nuestra experiencia (recuerdos producidos en serie y en masa *antes* de que nosotros hayamos experimentado nada, vaticinando el efecto de nostalgia). Puede afirmarse, en definitiva, que en el zoológico la diversión está asegurada de antemano.

La jungla no funciona para nada igual. Solo algunas personas se atreven a adentrarse en ella. Es necesario ir haciendo el camino a medida en que se avanza, y no es posible saber con certeza en qué momento conseguiremos salir (ni siquiera tenemos

claro si nos veremos obligados a retroceder, desviarnos o andar en círculos en algún momento). Los animales que encontramos en la selva tampoco pueden preverse. Tal vez veamos exactamente los mismos que en una excursión al zoo (monos, tucanes, serpientes, tigres), pero desde luego no los veremos del mismo modo. Aquí no hay espectáculos programados, no hay repetición de lo esperable.

En nuestra expedición selvática tampoco contamos con espacios conocidos o de descanso. Lo mejor es llevar víveres antes de adentrarse por entre los árboles. Y algún que otro útil: quizá requiramos la brújula, el machete, la soga o el rollo de papel higiénico, nunca se sabe (también puede suceder que los necesitemos de maneras insospechadas, como cuando uno se topa con un animal enfurecido y solo tiene a mano una linterna: lanzársela será la mejor opción, y diremos que la linterna habrá hecho su servicio). Con respecto a los mapas, estos resultarán imprecisos dada la naturaleza cambiante e intrincada de la flora tropical; serán susceptibles de estar incompletos, dejando en blanco las zonas inexploradas; nunca incluirán un «Está usted aquí». Puede decirse que *sugerirán* —más que *mostrarán*— caminos posibles y zonas frecuentadas por los animales, pero sin ningún tipo de garantía de fidelidad.

Así, saldremos de la expedición tal vez victoriosos o tal vez no. Porque, además, depende de cada uno saber qué es una victoria selvática. Sobrevivir, encontrar, cruzar, pasar un buen rato, autosuperarse… Hay muchas expectativas diferentes susceptibles de ser proyectadas en la aventura, y parece imposible prever si se cumplirán o defraudarán. Por las mismas razones, difícilmente podremos decir que hayamos tenido la misma experiencia que otra persona, aun cuando esa persona nos haya acompañado en el viaje y en apariencia haya hecho exactamente lo mismo que nosotros. Es también probable que la vivencia nos marque. Incluso, dependiendo de cómo sea nuestra incursión, puede ser que las palabras resulten insuficientes a la hora de expresar lo vivido, y tengamos que recurrir a relatos complejos, narrativas extendidas y que pueden ser reelaboradas desde varios puntos de vista, historias no siempre coherentes o verosímiles. Cuando lleguemos a la civilización, no podremos contarle a nuestra familia «hice la Ruta de los Felinos», como decimos después de la visita al zoológico. Porque, aunque nos hayamos topado con los jaguares, los oncillas y los ocelotes, reducir toda la experiencia selvática a una «Ruta de los Felinos» sería insatisfactorio: no encontraremos una etiqueta capaz de describir el sentimiento que ha supuesto la aventura. Vivir la jungla tiene algo de inefable.

Las descripciones propuestas de estos dos conceptos, zoo y jungla, no son indiscutibles y cerradas, en la medida en que ningún concepto es prístino y objetivo (mucho menos cuando son abiertamente metafóricos, como los nuestros). Podríamos detenernos en algunos aspectos más, ampliar su alcance metafórico (hablar de selvas *zoologizadas*, como los safaris organizados previo pago, o de la capacidad de investigación

«artificial», descontextualizada, en el zoo frente a la investigación y la preservación de una variedad quizá aún desconocida para el hombre en la jungla). Sin embargo, vamos a intentar no alargar demasiado este apartado y dejar, también, espacio a las experiencias previas del lector. La decisión de remitirnos a dos formas de experiencia tipificada y connotada en el imaginario colectivo se justifica por querer suscitar el reconocimiento de dos formas de actuar que, aunque no se hayan vivido (aunque uno no haya estado jamás en la selva) son reconocibles porque existen como lugares comunes, como patrones cognoscitivos. Son dos recurrencias prototípicas que encontramos útiles para describir dos prototipicidades posibles de la serialidad. Huelga aclarar que no se agotan en estas páginas: pueden ser objeto de reformulaciones y críticas, así como del enriquecimiento y la matización mediante la incorporación de las vivencias particulares de quien lea esta tesis en relación con los términos metafóricos.

En todo caso, si ahora sintetizamos los tres párrafos sobre el zoo y los tres párrafos sobre la jungla y los ponemos en relación con la obra estética, veremos que su núcleo viene a distinguir lo siguiente. Que hay un tipo de experiencia:

1*a*) basada formalmente en la certidumbre (si seguimos las convenciones y no nos saltamos las reglas habituales que todos conocemos);
1*b*) resguardada por la existencia de itinerarios e instituciones económicas-administrativas que definen muy bien al tipo de visitante deseable (su *target* concreto) para que tenga un recorrido análogo al de cualquier otro visitante y conforme a lo esperado;
1*c*) y que prometen un divertimento preconstruido o, al menos, sólido y estable (es un lugar de experiencias *seguras*, no de grandes sorpresas).

Y que hay otro tipo de experiencia:

2*a*) basada en la incertidumbre (extremadamente solitaria, pues depende en gran parte de las expectativas de cada uno y no de una forma cerrada y «dirigista»);
2*b*) que está abierta a individuos muy diversos entre sí, que seguramente tendrán que adaptarse a las exigencias de lo inesperado (supone la puesta en riesgo, la necesidad de autoecontrarse y el reciclaje crítico de las herramientas que estos llevan consigo);
2*c*) y cuyo placer, si es que tiene lugar, reside más bien en no saber qué se va a encontrar y en la constante posibilidad del giro de expectativas o del fracaso.

Incidimos en la idea de que no son realidades radicalmente distintas. Todos sus componentes se tocan, confluyen, coinciden en algún punto. Siempre hay animales,

siempre hay camino, siempre hay experiencia, siempre hay algo así como un disfrute, siempre hay mapa, siempre está la duda de si veremos tal animal, incluso siempre existe la posibilidad del fracaso. Pero lo que aquí nos interesa es marcar dos *tendencias* torpemente formalizadas en los tres puntos anteriores: es mucho más probable no ver al tigre en la jungla (incluso cuando está despierto, pero entre la maleza) que en el zoo (los refugios prefabricados a veces incluyen sistemas de cámaras internas); es mucho más improbable el fracaso en el zoo (¿a qué visitante no le gustan los delfines acróbatas por los que previamente ha pagado una entrada?) que en la jungla (donde también el grado de fracaso es más alto, pues el límite es la muerte).

Hemos de aclarar que, aunque esta terminología está pensada para hablar de *recepción*, puede ser aplicada a cada obra en concreto. Nuestra hipótesis es que toda *experiencia* con una obra de arte puede ser ubicada dentro del segmento metafórico que une el zoológico y la jungla. Pero, en la medida en que la forma y el contenido de la obra de arte son factores determinantes del tipo de experiencia, también es posible ubicar las obras dentro de ese mismo segmento. Dicho con otras palabras: los temas, la estructura, el estilo, etcétera, de la obra invita a una recepción y no a otra. Por lo que podemos definir los temas, estructuras, estilos, etcétera, que invitan a la recepción zoológica como zoológicos, y viceversa (diríamos que la experiencia selvática viene alimentada por obras selváticas). Seguimos la misma lógica que al pensar que es la propia organización del zoo la que nos lleva a vivir un zoo, y la propia organización de la selva la que nos lleva a vivir una selva, aunque estrictamente sea posible saltar las vallas y vivir la selva en el zoo o contratar a un guía local que *zoologice* la jungla, como ya sugerimos antes. Esa relación bidireccional, pero nunca completamente concluyente, entre obra e interpretación, mensaje y receptor, objeto y sujeto, es lo que nos permite hablar tanto de serie zoológica o selvática como de recepción zoológica o selvática en términos bastante parecidos.

Quedémonos con la hipótesis nuclear de este apartado y digamos, simplemente y en términos muy genéricos, que una obra puede 1) fundamentarse en rasgos más o menos previsibles, 2) exigir una reflexión más o menos crítica al receptor sobre sus propio papel de receptor y 3) ofrecer un placer estabilizado o abrir la posibilidad del fracaso, el placer desviado o cambiante. Y, desde aquí, repensemos las series de televisión.

Zoo ——————————————————————————— jungla.

Este será el eje, el plano conceptual, desde donde establecer una taxonomía diferente

de las teleseries y la serialidad. Para ello, vamos a detenernos en cada polo y a desgranar sus peculiaridades mediante el análisis de algunos ejemplos.

La teleserie zoo en realidad responde a lo que habitualmente entendemos por teleserie. Su descripción no nos parecerá muy lejana (podría incluso aparentar ser obvia), puesto que es la que, de un modo u otro, hemos comprobado en páginas precedentes. Aunque ahora no la concebimos como la única manera de definir las series, equivaldría a una suerte de esencia de lo serial, asociada especialmente a los productos episódicos (recordemos que por eso mismo se las empuja a una posición de menor estatus sociocultural, frente a los progresivos, menos series-series y más series-novelas o series-cine).

Explotando aún más la metáfora, podemos repasar esos rasgos básicos de lo zoológico y aplicárselos a esta forma de serialidad televisiva. Para ello, vamos a comentar brevemente un caso que consideramos paradigmático: *The Wire*, conocida en el ámbito hispánico como *The Wire. (Bajo escucha)*.

1*a*) La teleserie zoo se caracteriza por mantener unas características considerablemente estables. Es por esto por lo que hemos relacionado fácilmente el estatus zoológico de ciertas series con la centralidad prototípica de las obras episódicas y de género dentro de la categoría *teleserie*.

No obstante, también hemos defendido que la oposición episódico y progresivo es alternativa a nuestra propuesta. La estabilidad del zoo se da dentro y fuera de la repetición, es decir, tanto en los casos en los que se produce una repetición estática (serialidad episódica) como en aquellos donde prima una repetición dinámica (serialidad progresiva). Ya que en el primer caso este rasgo es más evidente y quizá no necesite tanta justificación, hemos decidido ejemplificarlo con una serie de apariencia más compleja, pero que creemos que invita a un disfrute bastante parecido.

The Wire es una de las obras más afamadas y mejor valoradas de la historia de la televisión. Si bien no queremos bajo ningún concepto poner en duda su calidad estética, tenemos que admitir que el contexto le ha ayudado a alcanzar ese estatus. Para empezar, puede considerarse que es una especie de secuela no oficial de la miniserie *The Corner* (2000), creada por el mismo *showrunner*, David Simon, y con los mismos guionistas principales (el propio David Simon y Ed Burns), que trata también sobre el mundillo de la droga en Baltimore. *The Corner* ya había recibido buenas críticas y había establecido su interés en la representación realista de la pobreza americana. Y comenzaba, precisamente, con un actor hablando a cámara para explicar que era un director de cine que había vuelto al Baltimore de su infancia «to film a story about life on the corner», en algo cercano al (falso) documental.

A ese respecto, hemos de añadir que David Simon es un reconocido periodista y escritor de crónica en Estados Unidos, y que Burns fue detective de la policía de Baltimore. Sabido esto, la fidelidad que se espera de *The Wire* en términos de realismo es muy alta. Merece la pena echar un vistazo a las distintas entrevistas a los creadores (ya citamos una páginas atrás), porque tanto las preguntas como las respuestas suelen girar en torno a temas políticos, históricos, biográficos… Lo puramente estético no acostumbra a ser motivo de demasiado interés.

Además, el género policial, dentro del cual podría enmarcarse *The Wire*, arrastra una tradición amplia y bien reconocida. Incluso podría decirse que, dentro de los géneros clásicos, es uno de los mejores considerados: toca asuntos morales, trabaja con personajes ambiguos, ahonda en problemas sociales… Frente a, por ejemplo, los musicales o la *screwball comedy*, el cine negro era el tipo de cine que se mantenía en el borde de lo bien visto y de lo conveniente, el más «conflictivo» dentro del Modo de Representación Institucional del Hollywood clásico, por sus antihéroes, su violencia explícita o implícita y su crítica al sistema establecido. (Y en esa línea, con criminales, mafiosos, locos y otros inadaptados han construido su carrera directores hoy consagrados, como es el caso de Scorsese, De Palma, Wilder, Hitchcock, Coppola…)

Para más inri, *The Wire* nace en pleno auge académico-popular de las teleseries. Eso que hemos llamado la tercera edad de oro de la televisión. Tras el éxito en público y crítica de *The Sopranos* o *Six Feet Under*, *The Wire* tenía el terreno bien alisado ante las posibles críticas al medio televisivo como ambiente alienante, procapitalista, arreflexivo o embrutecedor de las masas.

Pero no nos quedemos solo en aspectos externos. Al fin y al cabo, comentábamos antes, estos son solo condicionantes secundarios frente a la forma específica de cada teleserie, un horizonte de expectativas (Jauss, 1967: 170-174) que se confirma o reformula a lo largo de la recepción. La cuestión aquí no es solo que *The Wire* se podía prever por su contexto autorial e histórico, sino que con el paso de los capítulos *The Wire* se acomoda en una estructura, tono, tipo de mensaje… notablemente estables. Aunque no encontraremos la típica arquitectura episodio-caso, bien conocida por los televidentes de policiales episódicos, también hay espacio para recurrencias formales y de contenido.

Así, el primer episodio de la serie, «The Target», además de presentarnos a los protagonistas e introducirnos el tono cómico-dramático y el nudo principal, marca en muchas más facetas todos los que están por venir. Comienza con una conversación entre el detective Jimmy McNulty y un chico negro de la calle, que establece el tema de la obra: el mundo de las drogas —traficantes, consumidores, policía, prensa, políticos—, entendido como un sistema muy complejo, convencional y del que es imposible escapar. Hablan de la reciente muerte de Snot, un ludópata que cada viernes jugaba a

los dados, perdía todo lo que tenía y acababa intentando robar el dinero de la mesa. McNulty no entiende cómo le permitían hacer lo mismo todas las semanas. «I gotta ask you: if every time Snotboogie would grab the money and run away, why'd you even let him in the game?». «Got to —responde el chico—. This's America, man».

A partir de aquí, el capítulo se desarrolla casi en todo momento mediante el montaje en paralelo de dos tramas, con algunas secuencias dedicadas a profundizar en esa metáfora que relaciona ser miembro de un grupo social (América o una organización criminal) con acatar las reglas de un juego. Pronto se descubre que hay un personaje protegido por lazos de familia, D'Angelo, contra el que nadie quiere testificar; que los que intentan timar a la mafia son agredidos, incluso hasta la muerte; o que los policías se pasan las noches redactando informes, restringidos por la burocracia y la falta de inversión económica, en vez de investigando. Como es habitual en los pilotos, el argumento va demarcando los límites semánticos de la ficción, las leyes que la mueven y configuran, el carácter de sus protagonistas.

Así, además, el mundo de las drogas estadounidense queda retratado como un constructo social, un complejo código con normas propias que uno ha de conocer para poder moverse por él. Muchas de sus escenas enriquecen la premisa del capítulo. En una de especial interés, por ejemplo, una detective está refiriéndose a la *war on drugs* cuando le señalan que emplea una expresión incorrecta. No debería usarla. «Why not?», pregunta ella. «Wars end». Es decir: que a todo lo dicho se añade que el juego entre los traficantes y la autoridad no ha de entenderse como un momento de crisis temporal, sino como un sistema autorregulado y permanente, que no acabará nunca.

El episodio piloto se cierra con un par de *cliffhangers*. Por una parte, un yonqui decide hacer de topo para la policía. Por otra, D'Angelo empieza a tener remordimientos sobre su negocio: ¿es necesaria tanta violencia?, ¿no podrían ser como el resto de comerciantes y hacer dinero sin propinar palizas?

El segundo episodio, «The Detail», presenta básicamente los mismos elementos que acabamos de mencionar. Empieza asimismo con un cadáver en el *cold opening*, y después de la entradilla incluye una cita sobre fondo negro: «You cannot lose, if you do not play». La frase se adjudica a Marla Daniels, personaje a quien todavía no conocemos. La organización del capítulo parece ser análoga a la del anterior: enuncia una metáfora al principio y, mediante una doble narración trenzada, ahonda en ella.

En este caso, el capítulo se centra en lo que está fuera, en aquellos que no quieren jugar, en una lectura irónica de la cita inicial. En Baltimore hay también muertes de civiles, testigos incómodos que tienen una vida independiente y a los que ni siquiera se les da la oportunidad de participar en el juego. La idea de que el sistema afecta también a individuos ajenos a él es el argumento que McNulty y su compañero aducen

para intentar ablandar a D'Angelo en un interrogatorio. Y así casi consiguen una declaración donde admite estar implicado en el negocio de la droga, un primer paso clave en su investigación.

Por otra parte, la penúltima escena focaliza en el jefe directo de McNulty, un personaje atrapado entre el deseo de ascenso y el ser usado como chivo expiatorio ante la prensa por sus superiores. En ese sentido, su relación con McNulty, que es un detective idealista y borracho aunque con buena intuición y aún más dedicación, es complicada. El jefe no quiere armar mucho alboroto, gastar dinero y alertar a los periódicos, pero tampoco fracasar en su misión. No debe ganar y no debe perder. Conversando su mujer, Marla Daniels, a quien por fin podemos adjudicar la sentencia que abre el capítulo, ella le recomienda directamente no jugar. (Si bien quizá el espectador, en este punto de la narración, interprete con ironía y nihilismo su consejo. Nadie escapa de los efectos colaterales del sistema.) En todo caso, el cambio en la manera de actuar del personaje funciona también aquí como *cliffhanger*, dejando a la audiencia enganchada hasta el siguiente episodio.

Los siguientes capítulos mantendrán esquemas similares. Queremos subrayar que no estamos indicando simplemente la persistencia del mismo mundo de ficción, protagonistas, estructuras narrativas (planteamiento, nudo, desenlace). Nos interesa especialmente la *estabilidad simbólica y hermenéutica*, la idea de que cada fragmento de la obra dibuja y matiza una faceta del gran tema unitario de *The Wire* y que lo hace de una manera siempre bastante parecida. En «The Buys», 1x3, por ejemplo, D'Angelo enseñará a sus *dealers* a jugar al ajedrez: aparece de nuevo la metáfora del juego. De cómo lo explica, es posible continuar adhiriendo capas de significado a la metáfora del sistema: solo hay un rey, el rey no es nada sin el resto de piezas, el peón puede llegar a ser dama…

Incluso, hemos de advertir que tampoco se tiene que añadir siempre algo estrictamente nuevo. Lo importante en la serie zoo es dar vueltas sobre lo mismo, acumular ideas en torno a un núcleo más o menos fijo, enfatizar sus rasgos, describir todos los ángulos posibles. Por poner un último ejemplo, vamos a comentar el *cold opening* de «Old Cases», 1x4, que por primera vez opta por el registro cómico. Un detective tiene un escritorio a medio pasar por la puerta; se le ha encajado y pide ayuda, pero parece que nadie —por mucho que antes alardee de su fuerza, con actitud de «dejadme a mí»— consigue moverlo. Al final se descubre que el detective estaba metiendo la mesa en el cuarto, no sacándola. Ningún compañero le había entendido y estaban haciendo fuerza en direcciones opuestas.

Aunque pueda pensarse que este momento es superficial, un *comic relief*, la serie zoo se nutre de la analogía con los capítulos precedentes. Nuestra lectura de la escena, condicionada por lo que ya hemos visto, es que esconde algunas claves interpretativas

para el resto del episodio (más aún porque está ubicada al inicio y porque no parece engarzar directamente con la trama principal). Así, deducimos que la faceta que va a comentarse en esta ocasión es la de que el sistema solo se mueve, funciona o cambia cuando varios individuos se ponen de acuerdo y trabajan en equipo. Se vuelve entonces más notorio el fracaso de dos policías que, al comienzo del capítulo, deciden tomarse la justicia por su mano y buscar a un sospechoso para hacerlo hablar sin avisar al resto de la unidad; también el triunfo —al fin, después de cuatro episodios esperándolo desde el mismo título de la serie— de McNulty, su jefe y su compañera de armas y estupefacientes, por primera vez unidos con el objetivo común de cablear y grabar a los traficantes. Pero igualmente sirve como énfasis de una escena que quizá en otro contexto no habría llamado tanto la atención: vemos al traficante jefe jugando al baloncesto con algunas de sus personas de confianza (de nuevo, la metáfora del juego explicitada en pantalla); uno de ellos, su mano derecha, le asiste en un *alley oop* que acaba en canasta. Desde luego, tenemos la sensación de que los delincuentes están mucho mejor organizados y jerarquizados que los detectives. Quizá por eso les lleven ventaja en el partido.

Nótese que hablamos de *enfatizar* más que de *expresar* porque en el fondo la idea vertebral del episodio ya había aparecido antes. En el piloto, McNulty aparece como un antihéroe independiente —borracho, orina en las vías, retando al tren que va hacia él a toda velocidad—, abandonado a su suerte, que no puede resolver casos importantes porque la corrupción del sistema lo inmoviliza. En el segundo episodio los problemas más graves los crea un grupo de policías crecidos de poder que actúan por la noche, de espaldas a sus superiores. Y ya hablamos de ese rey inhábil sobre el tablero de ajedrez sin las otras piezas cerca, del capítulo tercero. La idea de que el sistema se mueve por colaboraciones de individuos ya estaba ahí, desde el comienzo de *The Wire*. «Old Cases» simplemente la toma, la hace su cimiento simbólico y continúa su matización.

Si lo vemos desde un plano más general, también en la relación entre temporadas se genera una estabilidad muy similar. En la primera se habla del narcotráfico callejero, en la segunda del sistema portuario, en la tercera de la burocracia y las instituciones gubernamentales, en la cuarta del sistema educativo, en la quinta de los medios de comunicación. La aspiración por mostrar la pobreza del Baltimore adicto cambiando en cada temporada de subtema incide en ese estatismo: tenemos un objeto de estudio que es un poliedro, y cada capítulo nos permite explorar una de sus caras. La acumulación de focalizaciones añade detalles a nuestra concepción del microcosmos político-social de Baltimore. Pero eso no quita que, en la faceta estética o narrativa, se dé al espectador lo que siempre se la ha dado, un estudio realista —con tendencia a lo verdadero, sin ambigüedades ni incoherencias, lineal— sobre un único tema.

1*b*) Así llegamos al siguiente apartado. ¿Qué tipo de televidente exige *The Wire*?, ¿cuál es su lector implícito? Hemos defendido anteriormente que el prototipo del zoo aspira a un visitante tradicional, cómodo con su bagaje teórico, plenamente capacitado para entender cómo funcionará su experiencia de ocio, pero no dispuesto a sobresaltos ni inquietudes que lo saquen de su zona de confort. Y hemos expuesto cómo *The Wire* se sirve de un horizonte de expectativas extratextual e (intra)textual —Jauss habla de «estructuras, esquemas o "*seriales*"», 1975: 69, el subrayado es nuestro— notablemente estable, cómodo para su audiencia, que no suele defraudar las presunciones de los telespectadores.

No queremos implicar, sin embargo, que solo exista una única actitud viable ante *The Wire*. Uno podría enfrentarse a esta serie de formas diversas. Por ejemplo, podemos hablar de una mirada quizá más superficial: la recepción evasiva. Al espectador le interesa desconectar de su realidad y sorprenderse con lo exótico (deja a su gato en casa y se acerca a la jaula de la pantera, que no obstante le espera encadenada y con las garras limadas). Le llaman la atención las curiosidades, todo aquello que choca con su realidad cercana. En el fondo, tal vez está pecando de ingenuo y no puede evitar fundir el mundo ficcional con el mundo factual: de algún modo piensa que lo que ve en la pantalla es el reflejo fiel de una realidad empírica, y en este caso barriobajera, que le parece atractiva porque no se acomoda a su modo de vida.

Un segundo tipo de audiencia de las obras zoológicas muchas veces disfruta de las mismas cosas (o de cosas parecidas) que el evasionista, pero le añade un matiz de consciencia formal. Este receptor también es consciente de *cómo* se representa el mundo de ficción: cómo se narra, cómo se construyen los personajes, cómo se representan los espacios… En ese sentido, y retomando una idea de un par párrafos atrás, lo que se busca es una vez más profundizar y perfilar el microcosmos político-social de Baltimore, y para ello no solo se toma lo filmado sino también la filmación en sí. Es capaz de percibir las composiciones simétricas y las formas cerradas de la ficción. Disfruta descubriendo la «factura artesanal» del producto que está contemplando, encontrando guiños de esa artificialidad con pretensiones de relato naturalizado. Este espectador espera que algo suceda y se alegra de sus aciertos. Reconoce patrones y gusta de poder prever, hasta cierto punto, la forma y el fondo de la ficción.

Por citar un solo caso, que podría activar esta forma de recepción, podemos referirnos a la famosa escena de los *fucks* («Old Cases», 1x4), donde los detectives McNulty y Moreland llegan a la escena de un crimen y, mientras van descubriendo pistas y deduciendo el *modus operandi* del delincuente, únicamente pronuncian la palabra *fuck* ('joder') y alguna que otra variante (*motherfucker*, *mother of fuck*, *oh fuck*, *fucking A*, *fuck me*) con distintas entonaciones y, por tanto, con distintos significados asociados, el es-

pectador consciente capta tanto la imagen evasionista «en los barrios bajos de Baltimore se dicen muchos tacos (policía incluida)» como el posible subtexto expresado en la escena. Aquí nosotros encontramos varias opciones interpretativas para este receptor: 1) «hay una ironía en la escena que invita a pensar que en los barrios bajos de Baltimore se *abusa* de los tacos (policía incluida), lo que ha dado lugar a un gran abanico de sentidos posibles para este término; hay, pues, algo de riqueza en lo vulgar, incluso en lo repetido hasta la extenuación»; 2) «la vida de un policía en los barrios bajos de Baltimore es muy 'jodida', aunque hasta cierto punto reiterativa; los oficiales no necesitan siquiera hablar entre ellos para resolver el crimen»; 3) en una especie de mezcla de ambas interpretaciones, «la vida de un policía en los barrios bajos de Baltimore es muy 'jodida', aunque hasta cierto punto reiterativa; hay algo de riqueza en lo sistemático de esa realidad criminal, que se muestra en la repetición de *fuck*, unas veces significando 'mierda' o 'qué asco' y otras 'eureka' o 'qué sorpresa'; la policía se mueve simultáneamente entre el placer del descubrimiento y el horror de la violencia cruda y sin sentido, mezcla en apariencia contradictoria pero que ellos han hecho su vida cotidiana».

Evidentemente, estas son únicamente dos tipificaciones del tipo de lectura a la que invita una serie zoológica, y es imposible agotar el catálogo de interpretaciones que pueden hacerse de un producto cultural. Hay quien visita los recintos para aprender de la fauna foránea, quien gusta de lanzar cacahuetes a los simios o quien va a pasar la tarde con un cuadernillo y unos lápices de colores para pintar a las jirafas. Pero todas estas actividades están de alguna manera regulada, restringida, por la morfología del zoo, sus normas y las convenciones sociales que sancionan lo bien visto. Si un visitante salta la valla y se lanza a acariciar los hipopótamos, lo más seguro es que no tarde en ser arrestado por los guardas de seguridad. El espectador zoológico está regulado de un modo muy parecido: la obra le invita a caminar sobre el sueldo abaldosado en lugar de por el césped, y a detenerse delante de las jaulas, ideadas de antemano para dejar ver bien a los animales (y con *bien* hacemos referencia a los gustos generalizados y previsibles del cliente, no a los intereses o las necesidades de los animales ni a otros criterios posibles). Estos ejemplos simplificadores solo quieren evidenciar, en definitiva, cómo el público de las series zoo —con mayor o menor habilidad, con mayor o menor hondura— se dedica a tomar el mundo de ficción como una suerte de objeto de estudio sobre el que dar vueltas, cerrado sobre sí mismo, perfectamente terminado y unitario.

1*c*) ¿Dónde reside entonces el disfrute? En una forma de ocio tipificada y recurrente. En la profundidad, en el efecto del realismo, en la capacidad de pulir, en la originalidad (dentro de lo esperable). *The Wire* en el fondo es una obra que tiende hacia la armonía,

cuyos capítulos encajan como encajan las piezas de un puzle. ¿Y a quién no le gusta las piezas que se ensamblan a la perfección? La visita al zoo responde a un plan típicamente agradable, tranquilo, más *dominguero* («fed animals in the zoo, and then later a movie too, and then home»…) que exploratorio.

Armonía, con todo, quiere decir una cosa muy distinta a simpleza. No es que en la serie zoológica no haya ambigüedades, es que esas ambigüedades están marcadas y señalizadas para aquel espectador que quiera desplegarlas. Hay un control casi total sobre las ambivalencias y las posibilidades interpretativas, al igual que hay un camino que recorrer, desde el primer capítulo hasta el último, en perfecto orden. Cuando se ha descifrado cómo es el tipo de recepción a la que invita el piloto, cuando se ha captado el tipo de emoción y la forma de ocio a la que invita (algo por lo general no muy difícil, pues las series zoo suelen alinearse con géneros y tendencias estéticas previas a él, como ya vimos en 1*a*), ya se sabe qué hay que esperar en los siguientes episodios.

Todo esto tampoco implica que las series zoológicas sean todas iguales, ni que todos los capítulos de una serie zoo se anulen entre sí, resulten repetitivos, aburridos o poco interesantes. Hemos de preguntarnos, quizá, por qué visitamos un zoo más de una vez o estamos dispuestos a visitar más de un zoo. La realidad es que, pese a que sabemos que todos tendrán un cierto «algo en común» (una misma morfología, unos itinerarios: los mismos espectáculos de delfines, una tienda de suvenires con peluches y arañas de plástico…), cada uno puede aportar ciertas innovaciones sobre la misma estructura. Hay un resto de particularidad en volver a ver los leones: nos interesan posiblemente más como especie (es raro ir al zoológico en busca de un animal en concreto), pero no dejan de parecernos curiosos los ejemplares individuales.[23] Y también

[23] En opinión de algunos autores más pesimistas, sin embargo, el zoo es sinónimo de desilusión. Berger, por ejemplo, señala cómo «[l]a visita familiar al zoo suele constituir una ocasión más sentimental que el paseo por la feria o la asistencia a un partido de fútbol. Los adultos llevan a los niños al zoo para enseñarles los originales de las "reproducciones" que tienen en casa y, quizá también, en la esperanza de volver a encontrar algo de la inocencia de ese mundo animal reproducido que recuerdan de su propia infancia» (1977: 26). El zoo ofrecería la realización *viva* de los peluches infantiles y los personajes de animación de las películas Disney. Con todo, hay promesas imposibles de cumplir, y la viveza es una de ellas. Cuando se encierra a los animales, cuando se ofrece exactamente lo esperado (pero, o precisamente por eso, lo esperado aparece enjaulado, coartado, contenido, amordazado), las fieras resultan insatisfactorias. «Los animales raramente son como los recuerdan los adultos —prosigue Berger—, y para los niños son, en su mayoría, inesperadamente letárgicos y aburridos. (Por lo general, en el zoo, tan frecuentes como las llamadas de los animales son los gritos de los niños preguntando ¿Dónde está? ¿Por qué no se mueve? ¿Está muerto?) Por ello, podríamos resumir lo que sienten la mayoría de los visitantes, un sentimiento no necesariamente expresado, con esta pregunta: ¿Por qué me han decepcionado estos animales?» (1977: 26-27). Trasvasado a nuestro vocabulario, diríamos que visitar el zoológico

hay signos distintivos en la forma de las infraestructuras: en uno las jaulas estén delimitadas por barrotes y otro finge la libertad de animales que coexisten en pequeños hábitats prefabricados que el visitante vislumbra desde una pasarela.

A todo esto, hemos de aclarar que *The Wire* está lejos de ser la serie más zoológica. Hemos querido escogerla, frente a otras opciones más fáciles de justificar, precisamente porque nos permite mostrar cómo también las series progresivas y canónicas pueden invitar a una experiencia zoológica. Creemos que no es difícil explicar porque una serie como *The Big Bang Theory*, protagonizada en un grupo de personajes tipo y planos y basada en hacer bromas sobre lo irracionales que son los frikis (cada capítulo con una trama distinta o en un espacio diferente), es plenamente zoo. Otros ejemplos progresivos que quizá también sorprendan un poco son, en nuestra interpretación, *Succession* o *In My Skin* (2018-2021). Ambas funcionan como zoos porque potencian el mismo conflicto capítulo tras capítulo. En *Succession* siempre se camina por la cuerda floja: ¿es Logan Roy un buen padre o solo un empresario sin escrúpulos?; nunca estamos seguros de si el guion va a ser capaz de guardar el equilibrio o si se va a desplomar hacia alguno de los lados. *In My Skin* realza, desde distintos puntos de vista, el juego de responsabilidades de una adolescente de clase baja que, a un tiempo, ha de cuidar a su padre borracho y maltratador y a su madre bipolar, y mantener en orden su día a día —los exámenes, la entrada a la universidad, la vida social—, sin que una parte de su realidad entre en conflicto con la otra. (Subrayamos de nuevo, no obstante, que esta es solo la tendencia general que ofrecen *The Wire*, *The Big Bang Theory*, *Succession*, *In My Skin* y esas obras que aquí estamos acumulando en el espacio más cercano a lo zoológico; como audiencia libre y subjetiva, podemos probar a ver las series de manera selvática, con mayor o menos éxito según lo flexible que resulten sus peculiaridades formales.)

La estructura de estas cuatro teleseries, pensamos, es la de la espiral. Los espectadores giramos una y otra vez sobre lo mismo (aunque nunca hagamos exactamente el mismo recorrido: en cada capítulo hay un nuevo subtema, un nuevo escenario, un nuevo arco narrativo breve). Y en ningún momento podemos escaparnos a ese tipo de interpretación, que es el centro de la serie y su agujero negro. Todo confluye hacia allí, todo lo absorbe. Dependen, solo que ahora en el formato serial, fragmentado, del dogma de la unidad. Al final, la obra zoo siempre consigue la estabilidad del discurso, del tema, de la recepción y del disfrute.

---

puede ser una experiencia perfecta —*The Wire* da exactamente lo que promete—, pero que esa perfección lastra otros disfrutes estéticos posibles —*The Wire* nunca termina de sorprender y puede sentirse, en algunos momento, correcta, poco viva, una copia deformada de sí misma—.

Pasemos ahora a explicar las propiedades de la vertiente selvática. La serie jungla está pensada para lo que Jankélévitch (1963) llamaba *aventurosos*, en oposición a los *aventureros*. En términos muy generales, los segundos son aquellos empresarios que buscan determinadas experiencias: saben exactamente qué quieren los turistas quieren y persiguen el beneficio económico. Los aventurosos, en cambio, son aquellos que viven la aventura sin otra finalidad que vivirla: les gusta adentrarse en el futuro, el tiempo de lo indeterminado y lo enigmático.

Jankélévitch describe la dicotomía mediante algunos rasgos muy explicativos: donde el zoo tiende a la cerrazón, a la totalidad, a la practicidad o al negocio, la jungla ofrece apertura, insularidad, no-practicidad y un tipo de placer distinto del placer del consumo. Nosotros vamos a comentarlos a través de una serie muy diferente a *The Wire*, una de las series más selváticas que conocemos: *Adventure Time* [*Hora de aventuras*] (2010-2018).

2*a*) Si hay algo que caracteriza a *Adventure Time* es su libertad formal y temática. Ya que antes comenzamos hablando de la estabilidad «externa» de *The Wire* en el contexto de 2001, hagamos ahora un ejercicio análogo y mencionemos cómo la serie creada por Pendleton Ward supuso un giro radical en la animación televisiva de la contemporaneidad.

En los años noventa las series de animación habían empezado a romper algunos moldes tradicionales. Existía vida más allá del universo Disney, y de la idea de que «los dibujos» eran cosa de niños. *The Simpsons* dotó al medio de legitimidad adulta y dio paso a *South Park* (1997-) *Futurama* (1999-) o *Family Guy* [*Padre de familia*](1999-). La llegada a Occidente del anime también marcó un cambio en la manera en que entender la animación, que ahora se atrevía con sagas narrativas extensas, espectaculares y fantásticas; *Kyaputen Tsubasa* [*Campeones: Oliver y Benji*] (1983-1995), *Seinto Seiya* [*Los caballeros del Zodiaco*] (1986-1989) o *Dragon Ball* (1986-1989) hicieron de ariete para el fenómeno *otaku* actual. Además, hubo un grupo de series que reinventó la estética habitual desde lo macarra y lo macabro. Muchas optaron por el feísmo ridículo (*The Ren & Stimpy Show* [*Ren y Stimpy*], 1991-1996); otras por las líneas discontinuas y temblorosas (*Rugrats* [*Rugrats, aventura en pañales*], 1991-2004); unas cuantas por los colores chillones, las formas geométricas y los tempos hiperacelerados (*The Powerpuff Girls* [*Las supernenas*], 1998-2004); y algunas recurrieron directamente a la violencia física y gratuita (*Beavis and Butt-Head* [*Beavis y Butt-Head*], 1993-2011).

Todas estas tendencias, tanto las más serias como las más absurdas, continúan vigentes en la actualidad. Sin embargo, puede decirse que *Adventure Time*, inaugurando

la década del dos mil diez, asumió toda esa libertad y la volcó de nuevo sobre lo infantil. Supo dejar de poner el foco en el estímulo exagerado noventero y dosmilero, que también tiene un espacio en la serie, para abrazar otra vez los valores educativos, ahora tamizados por el pensamiento crítico. En esta serie hay multitud de «mensajes» pero apenas moralejas; se opta por la ambigüedad y por invitar a la interpretación. Además, fomenta una educación sentimental mucho más moderna, donde lo *queer* o la ética de los cuidados están a la orden del día. Por primera vez se fusiona lo tierno, lo dinámico, lo irreverente, lo humorístico, lo juvenil y lo adulto. Y se superan así las series educativas clásicas, más pedagógicas que ficcionales, a lo *Sesame Street* [*Barrio Sésamo*] (1969-), por una ficción plena y compleja en la que se integran ideas conflictivas, comprometidas con los avances sociales (feminismo, LGTBQ+, identidades disidentes…), sin paternalismos ni simplificaciones. Prueba de su buen ojo es que no tardaron en llegar propuestas similares, obras tan imaginativas como políticas, entretenidas y cargadas de reflexiones, como *The Amazing World of Gumball* [*El maravilloso mundo de Gumball*] (2011-2019) o *Steven Universe* (2013-2020).

Lo que nosotros hemos llamado inestabilidad, por tanto, aquí se ve en la fricción entre expectativas y realidad. *Adventure Time* choca con las obras seriales que le preceden, propone ideas que no están del todo admitidas por el grueso de la población. Inaugura un género nuevo o, al menos, una nueva corriente dentro del género de la animación.

Hasta aquí el análisis «externo», contextual. En lo interno veremos una inestabilidad parecida, solo que obtenida mediante otros mecanismos. Porque el hecho de que *Adventure Time* estableciera un nuevo horizonte posible para los dibujos animados no significa que se conformara con una única forma narrativa innovadora pero más o menos única. Desde un punto de vista (intra)textual, la serie también impone un cuestionamiento constante de lo esperable.

Un caso claro lo tenemos en su estructura general, que no cesa de abrirse, bifurcarse y avanzar en direcciones insospechadas. Aunque *Adventure Time* cuenta con diez temporadas, estas están lejos de ser homogéneas. Para empezar, cada cierto tiempo se incluyen capítulos especiales encargados a animadores cuya estética resultaba atractivo al equipo de creación de la serie: en 2013 el famoso cortometrajista David O'Reilly escribe y dirige «A Glitch Is A Glitch», 5x15, manteniendo su personal estilo digital-viral; en 2014 es el turno de Masaaki Yuasa, de quien volveremos a hablar en esta tesis, que hace lo propio con «Food Chain», 6x7… No son episodios especiales, no guardan relación temática (no son, por ejemplo, capítulos de Halloween o de Navidad): aparecen como los animales en la selva, sin previo aviso, arbitrariamente. Además, la continuidad de las narrativas entre capítulos, en estos casos, es inexistente.

A ello hay que sumar unas «microseries» *matrioska*, que están en un punto intermedio entre el arco narrativo y la miniserie. Se integran de vez en cuando, solo en algunas temporadas, y funcionan como unidades más pequeñas —y con nombre propio— dentro de la obra en conjunto. En 2015 («Stakes») hay ocho episodios sobre el origen del personaje secundario Marceline; en 2017 («Islands») los protagonistas viajan a unas islas y descubren diversas sociedades postapocalípticas, desvelando los orígenes del mundo narrativo y alterando el subgénero en el que se leía la serie desde la fantasía hasta la ciencia ficción; ese mismo año («Elements») el héroe Finn tiene que resolver graves problemas en la tierra de Ooo; y, ya acabada la serie, en 2020 (*Adventure Time: Distant Lands* [*Hora de aventuras: Tierras lejanas*) se narra cómo viven algunos personajes después del *series finale*. Está también prevista una nueva miniserie para 2023 («Fionna & Cake»), donde tomarán las riendas dos personajes que, en realidad, son los álter egos de Finn y Jake en un mundo posible alternativo donde los géneros masculino y femenino están invertidos. Y todavía no entraremos en los productos transmedia derivados de la obra original, que también amplían los horizontes ficcionales de la serie.

Aprovechando la aparición de Fionna y de Cake subrayamos de nuevo que la unión entre un episodio y sus contiguos no siempre tiene por qué guardar interés narrativo o hermenéutico. Estos dos personajes realmente se encuentran desligados de las aventuras de los protagonistas habituales de la serie, más allá de ser sus *genderswaps*. El espectador las conoció por primera vez en la tercera temporada («Fionna & Cake», 3x9) sin ninguna explicación previa. Tampoco la necesita: quien ve la serie es perfectamente capaz de recuperar la información conocida que resulte pertinente, disfrutar de la novedad momentánea y, acabado el capítulo, continuar con el próximo, esta vez sí con Finn y Jake.

Pondremos un último ejemplo de cómo las series jungla, frente a las series zoo, no tienen la estabilidad como un valor predominante. Respetando la misma estructura que en 1*a*, es momento de comparar tres episodios de *Adventure Time*. Pero vamos a optar por no tomar los primeros de la serie, como hicimos con *The Wire* (aunque sin duda podría hacerse). Para enfatizar la enorme distancia que existe entre capítulos, se escogerán capítulos muy disímiles entre sí. Además, también como contraste con *The Wire* cabe anotar que el piloto de *Adventure Time* apenas nos da instrucciones sobre cómo ver su segundo episodio. No hay una linealidad, un aprendizaje que estabilice el contenido simbólico de la serie, más allá de un mundo y unos personajes habituales. Ver un capítulo cualquiera no «prepara» para ver el siguiente; como mucho puede servir de preaviso para el espectador novato de que casi cualquier cosa tiene cabida en la serie.

Empezamos, pues, con «Tree Trunks», 1x4. En este capítulo se relata la historia de Tree Trunks, una pequeña e ingenua elefanta amarilla a la que le encanta cocinar tartas de manzana. Su sueño es encontrar «the crystal gem apple», por lo que se embarca en una aventura, atravesando el bosque oscuro junto a Finn y Jake y enfrentándose a monstruos malignos (solo que desde la amabilidad y el afecto: regalándole pegatinas, confiando en sus buenas intenciones, invitándoles a un picnic…). Por supuesto, Tree Trunk está al borde de ser devorada en varias ocasiones, y Finn y Jake reciben golpes, mordiscos y arañazos por culpa de su inconsciencia. Al final, nuestros héroes encuentran la manzana, protegida por un guardián de cristal que imita todas sus acciones. Así que, en vez de pegar puñetazos, se dan cuenta de que la estrategia de no hacer nada, que es la que sigue la elefanta, es idónea para superar al monstruo. Cuando por fin consiguen acercar a Tree Trunk a la manzana, ella la muerde y se desvanece, trasladándose de sopetón a lo que parece una espacio donde todo es vidrio y gemas. Sin más contexto, acaba el episodio.

«BMO Noire», 4x17, muestra a BMO, une niñe robot (se infiere en varios momentos de la serie que sin género) que decide encontrar el calcetín perdido de su amigo Finn. La consola se toma la búsqueda como una gran prueba y como un juego en primera persona (como los niños narran sus juegos) desde una voz *over* que acompaña a las acciones. Lo vive desde los códigos del cine negro: además de la narración en boca del detective, suena música bebop extradiegética, la imagen pasa a estar en blanco y negro, abundan los *topoi* (el cínico detective privado que pisa su cigarro con la punta del zapato, la pista que lleva a otra pista, la *femme fatale*, el choque con la policía, las entrevistas a personajes del bajo mundo, el chivato al que un par de golpes le sueltan la lengua, el asesinato inesperado, los tiroteos, el sueño-revelación, etcétera). El capítulo concluye con BMO descubriendo el lugar donde estaba el calcetín.

«Crossover», 7x23, se ubica en una realidad alternativa, en la que Finn y Jake se encuentran a causa de acontecimientos narrados en otros capítulos sueltos de temporadas anteriores (aunque desde luego nada tienen que ver con «Tree Trunks» o «BMO Noire»). Allí combaten contra un Finn y un Jake malignos, que han encarnado el mal en un mundo sin magia. A lo largo de sus breves 11 minutos, se apela a una gran cantidad de elementos aparecidos previamente, como el Lich (máximo antagonista), Prismo (guardián de las dimensiones que articula las realidades como un montador cinematográfico), el *Enchiridion* (libro mágico del héroe), la corona de Ice King (personaje secundario con un complejo pasado detrás)… Todos ellos provienen de episodios sueltos, desperdigados, muchos en apariencia inconexos, pero que terminan por construir una suerte de mitología o *lore* del multiverso *Adventure Time*.

¿En qué se parecen estos tres capítulos que hemos escogido casi al azar (caben aquí muchos otros, casi cualquier otro)? Diríamos que en prácticamente nada, más allá de

algunas propiedades muy generales, como la narratividad o la duración del episodio. Ni siquiera en todos hay principio, medio y fin (Tree Trunks se va a un mundo extraño en el último momento, un acontecimiento inarmónico, sin mayor explicación, que no se cierra). Tampoco podemos considerar que los protagonistas sean los mismos (BMO es narrador y personaje de su episodio, que tiene otro tono, una trama diferente y una intención paródica-genérica que en nada se parece a la del resto de la serie). Ni que todo sucede en el mismo mundo posible (en «Crossover» los héroes viajan a otra dimensión con normas y leyes propias). En definitiva, no existen rasgos necesarios y suficientes discriminativos que definan cómo son los capítulos de esta serie, con la excepción de los paratextuales, externos a la propia ficción. De ahí que la narrativa selvática de *Adventure Time* solo pueda ser explicada acudiendo a formas inestables y descentradas, como los parecidos de familia.

2*b*) En consonancia con lo anterior, el receptor implícito de *Adventure Time* se parece más bien poco al de *The Wire*. En lo externo, porque el horizonte de expectativas de un espectador en 2010 no estaba moldeado exactamente para recibir *Adventure Time*: más bien *Adventure Time* exigía cierta ductilidad, pues no se alineaba con ninguna de las tendencias que lo precedían (aunque evidentemente se nutriera de ellas).

Y, en lo interno, porque la estructura de la serie nunca permite el asentamiento. El televidente que sigue las gestas de Finn y Jake no está obsesionado con una única cosa, no encaja las piezas de un único puzle, no da vueltas —ahonda, matiza o como queramos decirlo— sobre un único tema, aunque sí pueda ir conociendo mejor el mundo de Ooo y sus habitantes (y decir esto es decir algo tan general que no es posible considerarlo como un centro lo suficientemente interesante para motivar la visión de la serie). Al contrario: disfruta de cada capítulo según las propias normas que el capítulo pone en marcha, y ha de estar dispuesto incluso a la cancelación de esas normas a mitad de visionado. Las premisas de un episodio pueden dejar de respetarse en cualquier momento y lo que parecía un capítulo sobre cómo afrontar los problemas (a base de enfrentamiento, con Finn y Jake, o mediante la amabilidad, con Tree Trunks) termina con un giro extrañísimo que abre la puerta a dimensiones paralelas y que, de algún modo, anula la posibilidad de una moraleja. La lógica se interna se pierde y la unidad temática o interpretativa acaba difuminándose.


CN
CARTOON NETWORK
ADVENTURE TIME
with Finn & JAKE


CN
CARTOON NETWORK
ADVENTURE TIME
with Finn & JAKE


CN
CARTOON NETWORK
ADVENTURE TIME
"STAKES!"



Ni el paratexto es estable. Fotogramas de distintos openings *de* Adventure Time

Es por eso por lo que, en anteriores apartados, hemos defendido que la división episódica y progresiva no siempre tiene tanta importancia como podría parecer. Hay veces en que lo repetido, estático o dinámico, no es lo relevante: solo es una excusa o un pivote desde el que hablar de otras cosas. De hecho, a *Adventure Time* ni siquiera somos capaces de asignarle una de estas etiquetas; y, quizá, cuando un objeto cultural no *pide* ser calificado con un término teórico es porque ese término no resulta demasiado operativo para describirlo. Por ello, entendemos que el foco de nuestra clasificación no puede apuntar hacia lo-que-se-mantiene, como propone la taxonomía tradicional comentada en §2.9, ya sea el marco (episódico-estático) o la linealidad del argumento (progresivo-dinámico). El modelo zoológico-selvático atiende a cómo encara el espectador las novedades, la diferencia, lo inesperado.

Fuera del nivel interepisódico sucede algo parecido. El espectador está constantemente atento a los elementos nuevos, porque en la serie jungla no hay ningún elemento que prime *todo el rato* por encima del resto. Como hemos visto, los protagonistas se turnan; los temas varían; los estilos mutan; los tonos cambian. Hay capítulos más centrados en la construcción de personajes, capítulos que ponen el foco en la trama, capítulos de descripción del mundo imaginario —natural o político—, capítulos «de tesis», organizados en torno a un mensaje moral, capítulos simple y llanamente absurdos, capítulos satíricos, críticos con una convención social, capítulos de acción, batalla y magia, capítulos que buscan resonancias con la mitología de la serie, capítulos «meta» en torno a su propio carácter ficcional y artificial… En los casos comentados, «Tree Trunks» invita a la audiencia a que reflexione sobre la inocencia, plasmada en una señora maternal estereotípica, sus peligros y sus beneficios, mientras alimenta la faceta más irracional y cómica de la serie; «BMO Noire» parodia diversos elementos propios del género negro, al mismo tiempo que lo pone en relación —no sin ironía— con un juego infantil; «Crossover» presenta grandes batallas para el disfrute épico y participa en la descripción etnográfica del mundo de ficción, al sugerir un trasfondo ontológico-teológico mucho más complejo del que podría parecer, que gustará a los televidentes acostumbrados al género fantástico.

Podría parecer que la serie tiene, entonces, no uno sino muchos lectores implícitos: a algunos les atrae el humor absurdo, quizá más infantil e intrascendente; otros son más intelectuales y se sonríen con la parodia de corte posmoderno y autoconsciente; los últimos son detallistas y memorísticos, gozan del viaje a tierras ignotas, lejanas, autónomas, donde hay otras mitologías, especies animales, culturas, leyes físicas, etcétera, como hacían los lectores clásicos del realismo o de la alta fantasía a lo *Silmarillion*. Pero creemos que, si todos estos episodios están englobados en una única serie, es porque en realidad presentan a un único receptor ideal, alguien que busca al mismo

tiempo diversión, reflexión y originalidad radical. Será un espectador aventuroso, dispuesto a amoldarse ante aquello que le aparezca: aceptará lo ridículo, lo trivial, lo serio, lo irónico y lo crédulo.

2*c*) Así, aunque también es posible distinguir diversas clases de audiencia (más evasionista, más consciente, etcétera), los criterios de disfrute de *Adventure Time* serán, en todo caso, muy distintos.

Frente a la comodidad de lo previsible, aquí la evasión se produce por el hilvanado de un acontecimiento con el siguiente, de un escenario con otro, de unos personajes que no tienen nada en común. Quizá tampoco puede hablarse todo el rato de sorpresa, pero sí de un flujo discontinuo de motivaciones: se buscan emociones complejas, difíciles, que escapen de la planicie.

Por su parte, el interés del espectador consciente (aquel que se fija en la factura «artesanal» de la serie) no reside tanto en buscar la armonía, que es más típica de la serie zoo, como en ir descubriendo la variedad inherente a la jungla. A veces, incluso, en disfrutar de los virajes de timón, los mínimos puntos de unión entre episodios (que funcionan como guiños a la audiencia), las gratuidades o las contradicciones internas, tanto de la forma como del contenido.

Dicho de otro modo, vemos *Adventure Time* por muchas razones distintas. Pero, a diferencia de los espectadores de *The Wire*, esas razones no están más o menos articuladas en torno a ciertos patrones muy marcados, que la estructura de la serie subraya una y otra vez (realismo, el tema barriobajero, la profundidad psicológica de los protagonistas). El placer aventuroso, el placer al que invitan las ficciones selváticas, no responde más que a sí mismo. No está atado a nada preconcebido, es libre de transformarse en otra cosa, ha de encontrarse como por azar.

Los episodios de *Adventure Time* no funcionan por desciframiento, resolución o conclusión, sino que se apoyan más en una forma de creatividad espontánea, como a empellones, como por tormenta de ideas (aunque haya una selección y una cuidada elaboración de cada idea). No puede racionalizarse a mitad de proceso, más o menos como hacemos cuando al decir: este libro, esta teleserie «van de esto», y gracias a que lo he descubierto, puedo saber cómo quiero leer o ver el resto de la obra a partir de ahora. Aquí la fruición se halla en el deslizamiento constante de las expectativas.

Es un disfrute no práctico (que no responde más que al placer mismo, que está liberado de todo eje articulador previo), según diría Jankélévitch (1963) en su descripción del aventuroso, a la que ya hicimos referencia. La «aventura del aventuroso» es una aventura de riesgo. El explorador pone en peligro su cuerpo y hace de la experiencia salvaje parte de su propia existencia. Todo lo construido, desde las premisas de la serie hasta los prejuicios de la audiencia, está siempre al borde del derrumbamiento.

En *Adventure Time*, la inestabilidad formal y temática nos hace sentir en todo momento ese riesgo, aunque sea un riesgo pequeño y ficcional.

Jankélévitch alude asimismo a la insularidad y la apertura: cada parte del trayecto (y aquí no tenemos que pensar en capítulos: sirven también escenas, personajes, temas, arcos narrativos…) puede encontrar su independencia, puede erigirse como significativo por sí solo. Son una isla autosuficiente, digna ella sola de su exploración, pero que también puede ser conectada por el sujeto (si este quiere) en su travesía de fragmento en fragmento. Se da una suerte de paradoja: a mayor unidad de la parte, mayor libertad en el montaje del todo. El placer del *collage*, ese que reside en desmontar, reorganizar, enlazar y acoplar, con el abanico de opciones de quien *hace* camino en la jungla, es un placer puramente selvático.

Una de las gracias de la serie, por tanto, es que el contenido de *Adventure Time* está desperdigado. No es que haya capítulos narrativos y capítulos «de relleno», como se alude popularmente a aquellos episodios que no avanzan en la trama principal por distintas causas (por ejemplo, porque el anime va más rápido que el manga que está adaptando «a tiempo real»). Es que resulta imposible distinguir en qué capítulos se está presentando un personaje o un acontecimiento que luego será de vital importancia en la narrativa extensa.

Aunque muchos de los nudos que se van abriendo en esta serie no resuelven, no culminan. Simplemente hay un relato que se mece, avanza, retrocede, ayuda a crear una línea que no es completamente recta y que nunca queda truncada por un corte perpendicular. Aquí el brazo de Finn es un muñón con una flor; allí es una espada de hierba de la que surge un *döppelganger* vegetal; más allá es un brazo de carne; y en algún lugar también es un artefacto mecánico. Y si en algún momento parece que la serie va a centrarse en cómo los dos héroes protagonistas vencen a una de las versiones de ese Lich del que hablábamos, este termina reencarnándose en un bebé llamado Sweet P., que va perdiendo importancia paulatinamente conforme avanzan los capítulos.

Nos acercamos con estas ideas a la obra abierta de Eco, para quien el «mundo multipolar de una composición serial» permite al usuario establecer «su sistema de relaciones haciéndolo emerger de un continuo sonoro en el cual no existen puntos privilegiados, sino que todas las perspectivas son igualmente válidas y ricas de posibilidades» (1962: 84). La palabra *abrir* aquí tal vez resuene con el uso típico en la alta montaña: cuando alguien *abre una vía* está inaugurando un camino que nunca nadie antes había recorrido. En la obra abierta, que Eco relaciona con la composición serial, la apertura designa esa potencialidad: el texto se ofrece a ser transitado de muchas maneras, enriqueciendo al receptor en cada visita.

Por tanto, fijar la importancia de cada aspecto de la teleserie, «cerrar» el viaje mediante la acción, dotar de sentido en la travesía misma, es una labor asignada a cada

televidente. O mejor dicho: una labor de cada visionado, que siempre podrá establecer otros valores en una incursión posterior, en una experiencia nueva.

Quizá por eso, según mencionamos anteriormente, lo selvático también tiene su contrapartida negativa. Asumir el riesgo de lo inestable nos obliga a aceptar la posibilidad de la muerte semántica, la incomprensión. Tal vez la serie desemboque en una ausencia de sentido. Es posible que algún capítulo de *Adventure Time* a alguien le parezca, simple y llanamente, una pérdida de tiempo. Porque el aventuroso siempre está al borde del fracaso, de perderse por entre los muchos caminos y jamás conseguir volver a casa. Esa sensación de reto, a nuestros ojos, también es un incentivo del placer. Pero no hay que entenderlo como un riesgo premeditado, una especie de misterio que resolver al final de la serie, al modo del zoo. Hablamos del riesgo desconocido, imprevisible, y que por ello atenta a las ideas asumidas más íntimas y personales del receptor. Está acechante tras los matorrales desde que ponemos el primer pie en la jungla y nunca sabremos si en algún momento tratará de mordernos. Aunque, con un poco de suerte y de capacidad de adaptación, tal vez podamos salvarnos.

Nosotros entendemos que el miedo ante el zarpazo de un tigre impresione, pero el aburrimiento o la insignificancia de una teleserie no puede resultar tan problemática. A diferencia del mundo factual, donde dejamos a cada cual que decida cómo de aventuroso ponerse, aquí animamos a nuestros lectores a que se atrevan con las series selváticas y arriesguen sus prejuicios estéticos.

3.2. Series inacabables: *Buffy*, *Gravity Falls*, *Better Things*

A continuación vamos a profundizar en la serie jungla, ese tipo de serie que menos se ajusta al paradigma decimonónico ya descrito, el dogma de la unidad. Para ello, nos detendremos en algunos atributos prototípicos de esta categoría. Tal y como explicamos en §1.4, ninguno de ellos está obligado a aparecer en una serie para que esta sea considerada serie jungla (no son rasgos necesarios ni suficientes). De hecho, pueden aparecer de distinta forma en cada ejemplar, pueden desplegarse en diversos niveles de la obra y funcionar con mayor o menor relevancia dentro para según qué espectador. Pero su recurrencia justifica que los incluyamos como parte del centro dinámico y poroso de lo selvático.

El primer atributo es el de lo inacabable. Una de las particularidades de las obras seriales es su extensión en el tiempo. Frente al modelo tradicional de la novela o el largometraje —es decir, el modelo de recepción zoológico, que aspira a la cerrazón y al recinto perfectamente limitado, al tiempo de entrada y de salida preconcebido—, hay teleseries que se mantienen indefinidamente en pantalla. Y consideramos que esta peculiaridad, difícil de abordar desde la teoría clásica, es muy ilustrativa de la faceta menos estudiada de las teleseries: su prototipo jungla.

El ejemplo más paradigmático y popular de las series inacabables lo hallamos, quizá, en las *soap operas*, que muchas veces llegan a comenzar *in medias res*, sin exponer cómo se desencadenaron los dramas amorosos y económicos que son el nudo de la obra, siempre en plena ebullición. Y que pueden aguantar en antena durante décadas. Esta idea, que ya sugerimos en §2.10, se ve muy bien en el piloto de la «telenovela adolescente» *Gossip Girl* (2007-2012): aunque es el primer capítulo de la serie, bien podría pasar por el primer episodio de una segunda, tercera, cuarta temporada. Las tramas y los conflictos están empezados de antemano, los personajes ya tienen un pasado, al que accederemos a partir de *flashbacks* o diálogos inverosímiles. Al mismo

tiempo, la narrativa de *Gossip Girl* se estructura en torno a un encadenamiento *in aeternum* de tramas y subtramas, con potencial para no detenerse nunca.

Pero el atributo de lo inacabable en realidad no tiene por qué ser definido desde el plano empírico (series que podrían continuar en emisión durante un tiempo indefinido, al modo estadounidense, frente a la concepción concreta y cerrada europea, según Becker, 2013: 30). Lo inacabable puede ser rastreado en muchas teleseries que no son *soap operas* o incluso en muchas teleseries *que efectivamente han terminado* porque, aunque sean un perfil muy distinto, ofrecen impresiones o provocan efectos semejantes a los que sufrimos al ver *Gossip Girl*. Gran parte de las series jungla son capaces de generar la sensación de que existen capítulos previos a los que no tenemos acceso y de que su argumento podría alargarse hacia el infinito, sin alcanzar una meta última. Ese sentir, empleado por cada serie a su manera para producir unos determinados valores estéticos, es lo que conforma el núcleo de lo inacabable.

Recuperando los rasgos que definen el prototipo de lo serial en §1.7, es fácil comprobar cómo la APERTURA aquí se desarrolla en el plano de la construcción ficcional por acumulación. Siempre tendremos la posibilidad de un nuevo capítulo, siempre tendremos la opción de una temporada más. Al colocar APERTURA junto con UNIDAD, descubrimos obras que aspiran a agrandarse, a reubicar su centro una y otra vez, a dinamizar su esencia (que no puede nunca fijarse, y que por tanto no es esencia). De algún modo, la obra escapa de sus límites: de su medio original, de su autor real, su televidente real y del mundo de ficción que describe.

❧

«Les séries ne meurent pas, elle s'interrompent, elles hibernet», se afirmaba en una crítica de *Cahiers du cinéma* (Aubron, 2003: 346). No podemos estar más de acuerdo. Para comprobarlo —y así comentar brevemente la serie inacabable—, hemos escogido algunos casos extremos. El primero ha aparecido ya en esta tesis: *Buffy The Vampire Slayer*. Nos interesa, ante todo, porque no es una obra claramente selvática. Presenta muchos rasgos zoológicos, especialmente en su primera temporada. Pero ya hemos dicho que estamos trabajando con un *continuum* y que, en cualquier caso, queremos poner el foco en la recepción. Por ello, incluso las obras más zoológicas pueden incluir elementos de las series jungla y permitir una experiencia salvaje a quien se atreva a tomarlas de ese modo.

Buffy es una serie sobre la lucha del bien y del mal. Nuestro mundo está constantemente amenazado por fuerzas oscuras y solo las «cazadoras», *the slayers*, pueden combatirlas. La protagonista, que da nombre a la serie, es una joven que acaba de mudarse con su madre a Sunnydale. La narración desarrolla en paralelo los problemas típicos

de ser la recién llegada a un instituto estadounidense y de ser una elegida del destino para matar vampiros y otros demonios, bajo el juego metafórico *la adolescencia es un infierno*. Posteriormente, al ritmo de crecimiento de los protagonistas, la serie abarca nuevas tramas, personajes y escenarios.

Una de sus características más destacables es su larga duración. Comenzó como un largometraje, escrito y dirigido por Joss Whedon en 1992. Con algunos cambios, se reformuló al formato de la pequeña pantalla cinco años después. Whedon fue el *showrunner* y guionista principal de sus siete temporadas, entre 1997 y 2003, primero bajo el paraguas de la productora The WB y, en las últimas dos temporadas, de UPN. Cuando esta tomó la decisión de dar por terminada la teleserie, Whedon se pasó al cómic: entre 2007 y 2011 publicó la serie de tebeos *Buffy The Vampire Slayer Season Eight* (2007-2011), a la que seguiría una *Season Nine* (2011-2013), una *Season Ten* (2014-2016), una *Season Eleven* (2016-2018) y una *Season Twelve* (2018). Desde 2019 ha comenzado una nueva serie bajo el título tradicional de *Buffy The Vampire Slayer* en la editorial Boom.

Hay que decir que, simultáneamente a todo esto, había otros productos que, sin ser exactamente la serie *Buffy*, ampliaban su universo ficcional. Whedon permitió a un grupo de escritores y dibujantes adaptar su película, el germen de la franquicia, al cómic, acomodando lo más fielmente posible sus acontecimientos con los de la serie principal, en una narrativa única y cohesionada. Se tituló *The Origin* y se publicó en 1999.

En ese año también apareció *Angel* (1999-2005), *spin-off* de *Buffy* dirigido por el mismo Whedon. Durante sus cinco temporadas, amplió la historia de uno de los personajes más enigmáticos de la serie original, Angel: relató su pasado, sus motivaciones, sus relaciones… También ayudó a continuar construyendo el mundo posible en el que se ubicaba la «obra original», desgranando datos, posibilidades e historias, completando la caterva de personajes demoníacos, dioses y semidioses, demonios y secuaces malignos, conjuros y poderes sobrenaturales… que constituyen la mitología fantástica y ciencificcional del mundo posible creado por Whedon.

También Angel recibió atención en el mundo de la novela gráfica, participando no solo en algunas de esas temporadas extras ya mencionadas, sino también en sus propias publicaciones, como *Angel: After the Fall* (2007-2011), una especie de sexta temporada de la teleserie. La misma suerte recibieron otros personajes, según puede comprobarse por la serie de cómics *Spike* (2010-2011), *Fray* (2001-2003), las antiguas *slayers* que precedieron a Buffy en *Tales of the Slayers* (2002) o los vampiros contra los que se han enfrentado en *Tales of the Vampires* (2003-2004). Hemos de anotar que estos productos ni siquiera se basan en la continuación de una obra de éxito como fue *Buffy*: muchos de ellos solo parten de las mismas premisas y el mismo mundo de ficción. Por

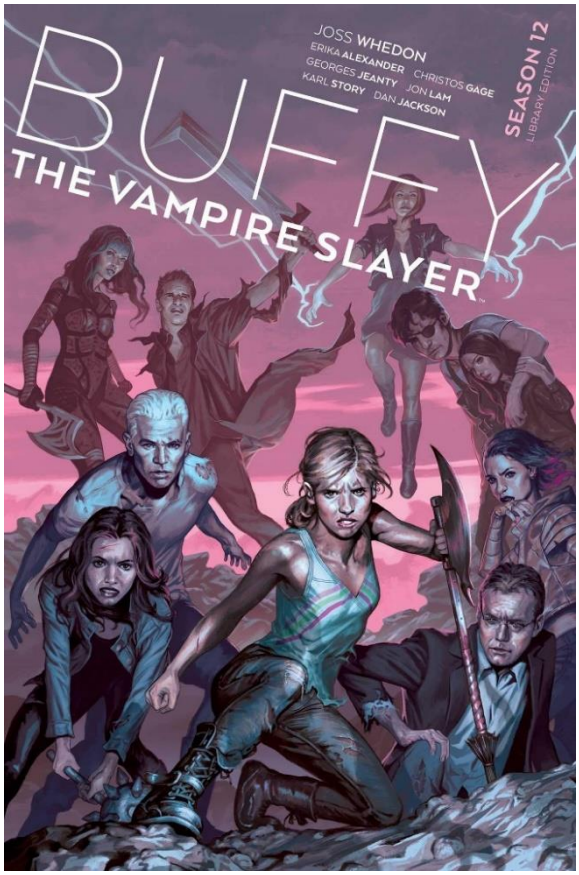
ejemplo, *Fray* está protagonizado por Melaka Fray, una *slayer* de la que Whedon no había hablado, escrito o rodado antes.

Y eso sería más o menos todo, si nos quedásemos solo con lo canónico, término que se utiliza en las comunidades de fans para distinguir el mundo ficcional popularmente aprobado como estable, coherente y hegemónico (por lo general refrendado por una autoría conocida, como es el caso de Whedon y su equipo de guionistas: véase su aceptación a la hora de publicar *The Origin*). Junto al canon existe el *fanon*, las innovaciones que cualquier aficionado puede inventarse con personajes, escenarios y motivos extraídos de la teleserie y derivados.

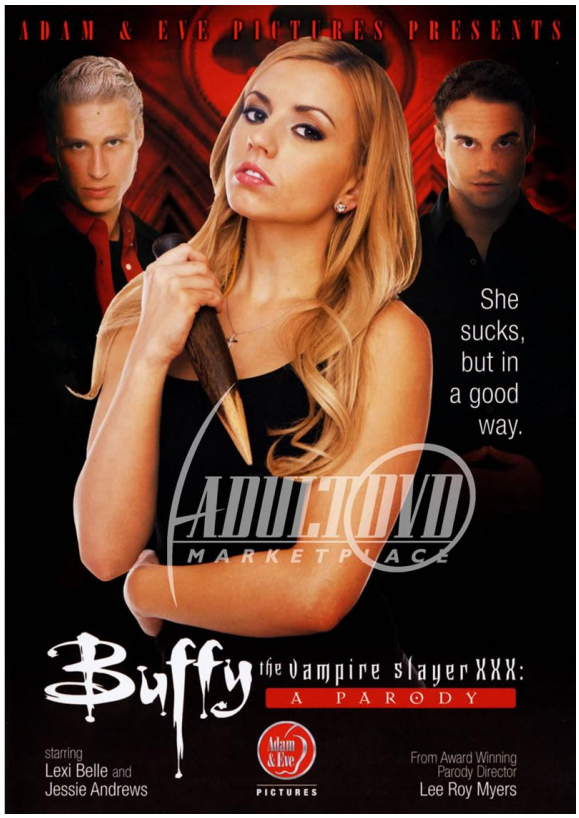
Fuera de lo canónico resulta imposible enumerar la cantidad de productos que existen orbitando ya no en torno a la serie original, ni siquiera en torno a la franquicia transmedia de Whedon, sino al universo que es el llamado *buffyverso*. Este mundo de ficción, en constante proceso de construcción, no le pertenece a nadie, no tiene límites fijos ni precisos y es, por naturaleza, inagotable. Únicamente con el objetivo de intuir el enorme volumen de textos, vídeos e imágenes que componen este producto en su completitud, cuya catalogación y análisis requeriría varias tesis doctorales, queremos señalar la existencia de cientos —no es una exageración— de relatos y novelas que suceden en el mundo de Sunnydale: bastantes *fan films,* un buen puñado de pódcasts, un considerable número de películas pornográficas (de las que es pionera *Muffy The Vampire Layer*, allá en 1993) e incluso varios videojuegos con Buffy como protagonista. Y estamos completamente seguros de haber olvidado o no haber encontrado muchas obras más. Cualquier búsqueda al respecto en internet arroja una cantidad abrumadora de resultados, títulos, series, compendios y versiones.

Al igual que en la «novela enciclopédica» descrita por Italo Calvino, obra incompleta o fragmentaria que muestra el mundo de ficción como una maraña, *Buffy* es susceptible de crecer como crecen los rizomas: «cada mínimo objeto está contempl[ado] como el centro de una red de relaciones que el escritor no puede dejar de seguir, multiplicando los detalles de manera que sus descripciones y divagaciones se vuelvan infinitas» (1988: 110). Con una diferencia importante con respecto a la definición de Calvino: aquí el escritor somos todos.

En el visionado selvático es el espectador quien decide qué personaje le interesa más, qué momento de la historia le gusta especialmente, qué narrativa va a ser desarrollada. La autoría se ha disuelto en la multiplicidad y la audiencia ha tomado las riendas. Se hace cierta la sentencia de Eliot que reza: «No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone» (1919: 44). Solo que aquí el artista no mira hacia atrás, hacia la tradición y los autores clásicos, sino hacia el futuro. Cada cual escogerá los límites de la obra y, si así gusta, los modificará a lo largo del tiempo según la experiencia que prefiera obtener.



Ejemplo de transmedia canon: temporada 12 de Buffy *(2018), en formato de novela gráfica*



Ejemplo de transmedia fanon*: película pornográfica paródica* Buffy The Vampire Slayer Xxx *(2012)*

Lo que tenemos en *Buffy*, por tanto, es una teleserie que se alimenta de la denominada «muerte del autor», del fin de la *auctoritas* única y monolítica. Su origen es múltiple e inagotable. Y, de este modo, se consigue una obra que literalmente crece a la misma velocidad de la vida de sus seguidores. No tiene fin (o no tiene por qué tenerlo). Por lo que no puede ser pensada desde el molde de las narrativas tradicionales, donde el comienzo del argumento está directamente relacionado con su conclusión.

De hecho, en ese alegato a favor de la fruición aventurosa que venimos desarrollando, defendemos que ni siquiera hemos de intentar disfrutar *Buffy* como totalidad, pues su forma es mutante y no se adecúa a este tipo de recepción. Ampliamos la idea de Barthes, que hablaba de *À la recherche du temps perdu* como «una de las grandes cosmogonías del siglo XIX», «espacios (galaxias) *infinitamente explorables*» ante los que la crítica «pierde toda ilusión de "resultado" hacia la simple producción de una escritura suplementaria» (1971*c*: 322). Las cosmogonías del siglo XXI son infinitamente explorables, además de en el análisis y la reseña, también en la lectura misma: no pueden leerse ni verse al completo, se extienden más allá de lo humano.

Hasta los fans acérrimos tendrán grandes dificultades en «llevar al día» el *buffyverso*. Está, por un lado, la cantidad de idiomas en que se rueda, escribe, dibuja… *fanfic* ambientado en él. Por otro, los límites de la memoria humana, incapaz de almacenar todos los detalles, datos, fechas, nombres de personajes nuevos y teorías. Por último, los límites temporales de la vida humana, frente al mundo inagotable, siempre en aumento, que potencialmente perdurará y crecerá durante siglos. En realidad, los seguidores de esta obra de obras son conscientes de estar accediendo a una pequeña parte de ella. Ven y leen sabiendo que no pueden abarcarla en su plenitud. Entienden la ficción como un *work in progress*, y escogen solo lo que les interesa, rechazando o posponiendo el resto.

Y eso significa estar abiertos, siempre, a un nuevo capítulo que lo modifique todo, que revise los cánones y les obligue a remendar la imagen de la que obra que ya tenían asentada. *Buffy The Vampire Slayer* envejece y desaparece al mismo tiempo que nace de nuevo. Es una construcción efímera, pero permanente, que sobrepasa las capacidades cognitivas humanas. Es demasiado, es excesiva, es inacabable. Siempre nos desbordará: estaremos forzados a dejar de lado muchas de sus partes. Una porción enorme de su mundo posible quedará sin explorar y nunca nadie la comprenderá al completo, como una unidad homogénea. La labor tradicional del autor como mente con una intención, matriz que organiza según un plan predeterminado, entonces, pierde interés. Y por ello es posible decir que la serie jungla le pertenece en último punto a los espectadores. Como dice Jenkins:

> La narración se ha ido convirtiendo en el arte de crear mundos, a medida que los artistas van creando entornos que enganchan y que no pueden explorarse por completo ni agotarse en una sola obra, ni siquiera en un único medio. El mundo es más grande que la película, más grande incluso que la franquicia, pues las especulaciones y elaboraciones de los fans expanden asimismo el mundo en diversas direcciones. (2006: 118-119)

Desde el punto de vista estético, por lo tanto —y pese a lo que dictan las poéticas clásicas—, esa falta de cierre no constituye necesariamente un error. Al público general *Buffy* le gusta tanto como para participar en la creación. En la Academia, que existan los *Buffy Studies* (o *Buffyology*) también prueba que la serie funciona. Después de todo parece que, a la hora de disfrutar una obra de ficción, no necesitamos el sentido de un final —le robamos la expresión a Kermode—, o al menos no de un final último. Según explica Hayard (1997: 153-154) sobre las experiencias de la audiencia de *soap operas*, no necesitamos que toda la información recibida en una obra sea clave en la trama, no todo está enfocado a la construcción de la narración clásica. No exploramos la selva únicamente para encontrar un tesoro o ver un ejemplar concreto de animal salvaje, sino que nos adentramos en ella —sin saber muy bien cuánto tardaremos en salir— para experimentar la aventura en sí misma: los múltiples tesoros escondidos entre los árboles, las sorpresas buenas y malas que nos acechan, el reto de la supervivencia ante lo desconocido. La clausura narrativa, en definitiva, es contingente para la producción de placer estético.

Es más, nosotros pensamos que esa capacidad elástica de la obra inacabable puede ser considerada positiva para la recepción de la obra de arte por varios motivos. Para empezar, porque las posibilidades de matización se vuelven innumerables, casi infinitas. La inacababilidad, entendida a la vez como *forma* (de la serie) y como *patrón de experiencia* (del televidente), enriquece las interpretaciones. Y esa proliferación de recepciones distintas, también de retrocesos hermenéuticos (un círculo hermenéutico que no cesa), despiertan, activan y entrenan a los receptores sin adoctrinarlos. No se trata de instaurar un nuevo orden con respecto a «cómo son las cosas», sino a que el público vaya rebuscando, encontrando el lugar que quiere ocupar entre ellas.

Para seguir, porque saber que no tiene por qué haber cierre nos invita a tener una actitud diferente con respecto a la ficción: cada instante ha de ser valorado de manera independiente, cada capítulo importa por sí mismo y no en virtud de un momento último en torno al que todo gira. La narrativa no es un puzle que completar, la ficción no es la prolongación de una moraleja que sólo será vista una vez se haya consumido el producto completo. Es un sumatorio de emociones, sensaciones, pensamientos, actitudes… o un entretenimiento ocioso y afuncional: puede afrontarse de muchas maneras esta forma (esta experiencia), pero vivirla como inacabada fuerza a eludir una

conceptualización de la forma demasiado cerrada y teleológica. Los problemas del *spoiler* o del *series finale*, que a veces son tomados demasiado en serio, solo resultan fuente de conflicto si no se entiende que la serie es un proceso, cuyo final es únicamente un accidente más en el camino de la interpretación.

Además, porque la figura del *prosumidor*, creador y receptor al mismo tiempo, pone (de nuevo) la autoría en tela de juicio. Esta figura romantizada, central en la teoría de la literatura, a nuestro parecer debería redefinirse desde los parámetros de las series jungla, desencadenando toda una reforma integral sobre cómo entender, difundir y valorar el arte.

Y en cuarto y último lugar, porque ofrece la oportunidad de crear ficciones que avanzan junto con el tiempo histórico, al mismo paso que la vida cotidiana. La obra no se da al público acabada, sino a mitad de proceso, en tensión con las respuestas que recibe en cada instante del acto creativo. Este crecimiento «orgánico», que no coincide con el ideal que podemos tener en mente cuando pensamos en un artista pintando un óleo o tallando una escultura, ni tampoco en un novelista escribiendo su novela, nos resulta muy representativo del arte actual. Ahondaremos en ello con el siguiente ejemplo.

❧

No todas las series selva funcionan por la adición indefinida de material, por la inacababilidad formal. Ahora vamos a traer a colación un caso un tanto diferente: *Gravity Falls* (2012-2016). Su argumento puede resumirse del siguiente modo. Dos niños pasan el verano con su tío en un pueblecito de Oregón; sin embargo, por algún extraño motivo que solo más adelante será desvelado, este lugar parece ser el epicentro de fenómenos paranormales y monstruosos. La serie toma esta premisa para desarrollar tramas breves, episódicas, y tramas más extensas, progresivas, en las que los protagonistas se enfrentan a los misterios y ayudan a los habitantes del pueblo y a los propios seres mágicos.

Aunque el papel del *fandom* seguirá siendo muy importante, según veremos, lo primero que puede llamar la atención al ver *Gravity Falls* es su escaso recorrido. Tiene solo dos temporadas y cuenta con muchas menos proyecciones transmedia que, por ejemplo, *Buffy*. No obstante, presenta una particularidad que justifica su presencia aquí: sus cuarenta episodios no están pensados para ser simplemente vistos —aunque también pueden ser simplemente vistos—. También proponen otros «juegos» mucho más complejos al espectador. En esta teleserie de animación, lo inacabable no se logra mediante un aumento físico (más capítulos, temporadas, formatos, medios y autores),

no es una cuestión de *extensión*. Lo inacabable se consigue, por el contrario, gracias a la *densidad*.

Durante la producción de *Gravity Falls*, el equipo de guionistas, liderado por Alex Hirsch, decidió incluir en sus apenas dieciocho horas de metraje numerosos detalles que complementaran la trama y permitieran perfilar algunos personajes principales y secundarios. Estos *Easter eggs* son muy variados y se encuentran diseminados por los capítulos, los paratextos o los fotogramas en negro. Algunos son evidentes, retos planteados a la cara de la audiencia; pero otros han sido escondidos con esmero. La gran mayoría suele resultar imperceptible a primera vista, y requiere revisionar y pausar la serie para detenerse en los escenarios, en lo que ocurre en segundo plano.

Comentemos algún ejemplo, de los muchos que podrían citarse. El antagonista principal, Bill Cipher, un demonio ancestral que toma forma de pirámide (en alusión a las teorías de los Illuminati), está presente sin que nos demos cuenta durante muchos momentos de la serie. De hecho, aparece antes incluso de que sepamos que esta tiene un antagonista principal, ya al final de la primera temporada. Su forma, un triángulo que encierra un círculo —el Ojo de la Providencia— es un motivo recurrente desde el episodio piloto, pero solo podremos descubrirlo y dotarle de sentido *a posteriori*, en una segunda emisión o a través de las redes sociales.

En la misma línea, el *opening* de *Gravity Falls* nos muestra un conjunto de símbolos que, si bien podrían parecer relativamente arbitrarios —un «escenario» que evoca ambientes fantasiosos, mágicos o arcanos—, avanzan algunos elementos clave para el desenlace narrativo. La llamada Wheel of Intrigue presenta a Bill Cipher en el centro, rodeado de diez símbolos, que solo más tarde podrán ser asociados a diez personajes. Además, incluye códigos de distintos tipos, algunos ya descifrados y otros por descifrar. Se ha tendido a interpretar la Rueda como una suerte de profecía sobre la derrota de Bill, pero existen opiniones discordantes entre los seguidores.

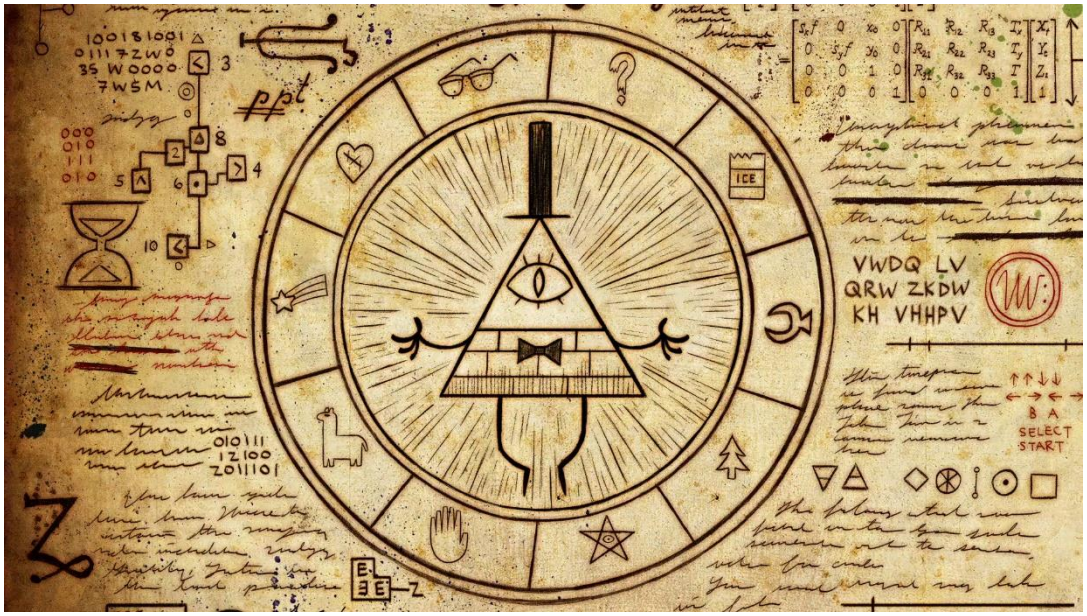
Del mismo modo, en todos los episodios de la serie aparecen criptogramas escondidos, difuminados en el fondo, disimulados en la esquina del plano o en objetos sin importancia. Esos mensajes están encriptados mediante métodos diferentes (cifrado César, Atbash, por sustitución, de Vigenère, o una combinación de los anteriores). También se emplean recurrentemente el código binario y un par de alfabetos inventados *ad hoc*, además de anagramas, frases en latín y letras en negrita o con colores distintos al resto del cuerpo de texto en que se insertan que, extraídas, forman una nueva oración. Sería imposible, en definitiva, ver la serie al completo, captando todas sus referencias, desvelando todos sus misterios, si no le dedicamos mucho más tiempo que el que dura la obra como tal.

La aparición de este tipo de signos, por supuesto, no es nueva en el ámbito audiovisual. Pero creemos que el modo en que aquí se utilizan es característico de lo selvático. A diferencia de —por ejemplo— los cuatro símbolos que aparecen al principio de los episodios de *Ozark* (2016-2022), los símbolos de *Gravity Falls* alargan la narrativa más allá de los veinte minutos del episodio. En *Ozark* los iconos anticipan los acontecimientos que sucederán en cada capítulo, y en ese sentido presentan una dinámica lineal, sencilla, zoológica. Funcionan bajo el placer de la *seguridad*: podemos estar seguros de que habrá resolución del enigma en un periodo determinado. En *Gravity Falls*, en cambio, el interés nace de la *incertidumbre*, del trabajo fuera del tiempo de emisión, del contacto con otros espectadores, de nunca poder estar convencidos de haber «completado» del todo sus aventuras. Muchos mensajes se mantienen durante casi toda la serie, inescrutables, adquiriendo sentido sólo a través de una labor activa de búsqueda. Y para la mayoría de los espectadores nunca tendrán siquiera sentido. Serán un elemento de *atrezzo* más.

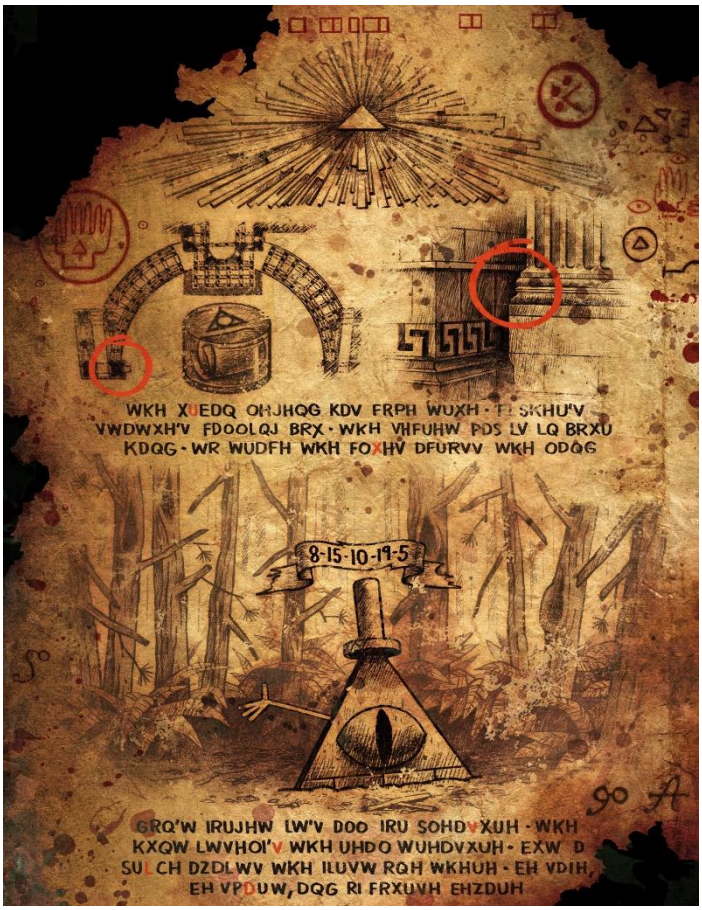
Además, *Gravity Falls* también pone en marcha ciertas estrategias transmedia. De entre las varias posibilidades que nos ofrece, vamos a comentar el caso más representativo y más extremo, a nuestro parecer: el juego de realidad alternativa propuesto por Alex Hirsch al terminar la serie. O, al menos, al terminar los episodios que conforman su núcleo narrativo.

En el *finale*, una vez derrotado el antagonista y salvado el mundo, justo después de los créditos, se muestra durante unos segundos una estatua física (empírica, real) de Bill ubicada en un espacio desconocido. La fotografía está granulada y aparece solo durante un instante, acompañada de algunos códigos, lo que levantó debates dentro del *fandom*.

Meses después de la emisión de aquel último capítulo, Hirsch publicó un tuit con el código #FLSKHUKXQW, traducido #CIPHERHUNT, y una imagen con letras, números, símbolos y dibujos. La primera pista resultó ser «Rusia» y, gracias a haber reconocido la planta de la *Catedral de Nuestra Señora de Kazán* en San Petersburgo entre los dibujos, una seguidora de la serie encontró un segundo texto escondido en la columnata del edificio. A partir de ahí, distintas personas participaron —descodificando, sugiriendo sitios, recogiendo pistas físicas— en esta caza del tesoro internacional, que pasó por Tokio, Atlanta o California. A veces se hallaba un papel con cifras y letras, a veces un número de teléfono con un contestador automático detrás, un USB, la llave de un buzón de correos, un puzle… La última pista llevó a la estatua de Bill, escondida en un bosque de Oregón. A su lado, enterrado, se encontraba un cofre con materiales originales de la serie, dinero ruso y japonés, una cajita de música con una pieza de la banda sonora y otros mensajes cifrados.



Fotograma que aparece al final del opening *de* Gravity Falls*, con la* Wheel of Intrigue



Primera pista de la #cipherhunt

En realidad, el objetivo del juego sobrepasaba lo material. Era una actividad pensada para pasar un buen rato, poner en contacto a fans de todo el mundo y regalarles a todos ellos guiños, referencias y material inédito o de preproducción, con el que ampliar el universo *Gravity Falls*. A veces, simplemente, para sorprender y sacar una sonrisa. Por citar solo un detalle que muestra ese carácter en ocasiones anecdótico: al dibujar en un mapamundi una línea que pasa por todas las localizaciones donde se hallaron pistas, descubrimos la marca de nacimiento que el protagonista de la serie tiene en la frente (a modo de parodia de Harry Potter).

Por eso, aunque la densidad de *Gravity Falls* está también articulada mediante elementos transmedia, no es comparable con el caso ya comentado de *Buffy*. En la serie de vampiros, la transmedialidad se servía de medios típicos de la ficción (cine, novela, cómic…). En *Gravity Falls* vemos directamente una ficción que sale de la obra y se pone en contacto con la realidad, se funde con ella. Por ejemplo, a partir de algunos de los mensajes cifrados se accede a páginas web con contenido extra (muchas ya caídas, aunque los secretos escondidos en su código de programación han sido salvados por fans) y que cambian con el tiempo, aportando mensajes distintos dependiendo del día en que se consultan.

Y, pese a que *Gravity Falls*, a diferencia de *Buffy*, es claramente una serie acabada y clausurada con un final que organiza el resto de elementos y una resolución de los misterios, su interés no reside solo en alcanzar el trofeo último, sino en recorrer los caminos que nos llevan hasta él. En ese sentido, creemos que puede ser descrito con el sintagma *fragmentarismo sin fragmento*: «Es el receptor en su lectura, en su percepción, quien crea el fragmento, las grietas, los cortes en un discurso continuo saturado, inaprehensible en su multiplicidad» (Gutiérrez Valencia, 2021: 41). Porque las atomizaciones, las rupturas y también los nexos y puntos de sutura ya no vienen determinados solo por el autor, sino también por las interpretaciones particulares. En definitiva, el placer estético que nos ofrece no se limita al análisis de un corpus cerrado —inacabable en extensión o no—, sino a una interacción entre la densidad del corpus y la parte del mundo empírico que es conocida por cada televidente: entre una obra fragmentable y varios sujetos con distintas motivaciones, oportunidades e intereses para llevar a cabo sus labor fragmentadora.

Si con *Buffy* expusimos la diseminación del autor, *Gravity Falls*, una obra de autoría mucho más restringida (clásica, diríamos), nos permite hablar por analogía de la *diseminación del receptor*. Ambos casos son ejemplos del «adelgazamiento del yo» (García Rodríguez, 2022*a*: 20) típico de nuestra época, asunto muy debatido dentro de la teoría literaria y que no podemos abordar aquí por su extremada complejidad. Solo que con *Gravity Falls* nosotros estamos haciendo hincapié no ya en el carácter o aspecto creativo del yo, ese autor difuminado, plural, irónico, con una identidad erosionada,

que es el que se suele estudiar, sino en su carácter receptorial: en aquel que ve la obra y la interpreta.

El espectador ideal de *Gravity Falls* no es ya un sujeto aislado, como puede ser el lector de novela decimonónica. Aquí, frente al espectador-individuo tradicional, tenemos un espectador-red. Primero, porque está en constante estado de construcción, crecimiento, llevando al límite la «estilística afectiva» propuesta por Fish. No es demasiado útil abstraer una suerte de significado abstracto de la textualidad de la serie, ya que lo eso no explica del todo la *experiencia significativa* (Fish, 1970: 115). *Gravity Falls* se disfruta ante todo durante el proceso de visionado e investigación, para el que la resolución solo es un paso más, un cierre que no deja de ser un mal necesario, inevitable.

Y, segundo, porque este tipo de receptor participa únicamente de una fracción de la serie al mismo tiempo que se nutre de otras recepciones ajenas. *Gravity Falls* es tan densa que no invita a un disfrute en solitario. Ha sido ideada para ser vista en más de una ocasión, a tiempos distintos, tomando notas; y, sobre todo, para verla en grupo, en conexión con más espectadores. Resultaría imposible acercarse a todos sus secretos sin contar con otros participantes, otros descodificadores e intérpretes en los que apoyarnos y, asimismo, a los que ayudar.

Con esto, sin embargo, no estamos queriendo describir una especie de mente colmena, un espectador-masa. La peculiaridad de este tipo de series es que permiten gran diversidad de experiencias con gran diversidad de espectadores, cada uno de los cuales tiene un papel diferente y no homologable con el resto. A nuestro parecer, con *Gravity Falls* no deberíamos entender la *poliacroasis* (o 'pluralidad del auditorio' que recibe un mensaje, acuña Albaladejo, 1999: 9) como un factor retórico que el orador ha de regular y prevenir a la hora de enunciar su discurso, sino como un rasgo productivo desde el ámbito estético. Hay que aprovecharse de la variedad de receptores posibles para construir obras más complejas, que se desplieguen por múltiples lectores implícitos heterogéneos. Como afirmaba Ong de la literatura, y aquí replicamos para la escritura televisiva, «the writer's audience is always a fiction» (1975: 12).

Trasladando lo explicado a nuestro modelo serial, podemos afirmar que, si más o menos todos los que ven una serie zoo ven lo mismo, quienes ven una serie jungla divergen en sus experiencias particulares. Cada cual accede a una parte de sus misterios, en un momento distinto de su desarrollo, con un nivel de compromiso diferente. Y la colaboración tampoco lleva a una comprensión plena y completamente replicada de todos los detalles de *Gravity Falls*, demasiados numerosos y, en todo caso, invivibles de la misma manera por todos (no es lo mismo *ir* a Chiyoda, Tokio, y encontrar un código entre los mensajes colgados a modo de ofrenda o deseo de fortuna en el santuario Kanda que leer una transcripción del mensaje a través de Twitter).

Así, todos los espectadores están condenados a una comprensión o experiencia parcial. Y —no hay que entenderlo mal— esa experiencia parcial es plenamente satisfactoria. Como ya explicamos con *Buffy*, la serie jungla no tiene que ser agotada para ser disfrutada. Prestamos atención a una porción de la obra, nos servimos pasivamente de teorías propuestas por otros usuarios, dejamos de lado los enigmas más complejos o las incógnitas más evidentes (demasiado difíciles o demasiado fáciles), interactuamos dentro de unos límites y aportamos nuestra propia perspectiva al debate común. Nos involucramos en la ficción, aprendemos a integrarla con el resto de elementos de nuestra vida y medimos el grado de implicación según el tipo de disfrute, de reflexión, de juego que estemos buscando: «¿y acaso no es precisamente este esfuerzo —*nuestro* esfuerzo— lo que le da valor a una obra?», se preguntaba Barthes (1979: 168). Los límites de la interpretación están marcados por los intereses del receptor.

Siguiendo con el Barthes más tardío, creemos que también es posible pensar la serie jungla desde la teoría del *studium* y el *punctum* (que quizá puede rastrearse a la distinción entre significación y significancia, Barthes, 1970*b*, a su vez tomado de Kristeva). Puede dar la sensación de que la noción de *punctum* está de primeras muy alejada de nuestros propósitos, pero las ideas de Barthes exponen con acierto cómo una obra ofrece al mismo tiempo un interés preconcebido, estudiado, más esperable, y un interés subjetivo, «pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad» (1980*b*: 65).

Cabe recordar que la existencia del *punctum* permite a Barthes desdoblar incluso la obra misma. La fotografía que llama la atención al teórico francés se vuelve, de pronto, dual (1980*b*: 88): es al mismo tiempo el objeto en abstracto, más o menos igual para todos, y una experiencia concreta y distinta para el sujeto punzado. Y puede afirmarse que la serie selvática, que se vive de manera diferente según las apetencias y particularidades de cada espectador, también se torna múltiple. Se extiende y se vuelve, en ese sentido, inacabable. Está abierta a muchos caminos distintos.

Por ello, creemos desafortunada la idea de Byung-Chul Han según la cual a las imágenes mediáticas «les falta todo *punctum*» (2012: 55) —no sabemos si esta expresión es la más adecuada—. La densidad de *Gravity Falls*, el encadenamiento sin fin de *Buffy* o las estructuras descentradas e impredecibles de *Adventure Time* no encajan con esta hipótesis, en la medida en que provocan reacciones punzadas, individuales. El detallismo y la apelación a distintos espectadores viene a favorecer la aparición de disfrutes subjetivos, llamadas al individuo que no se extrapolan a la masa, a un receptor ideal homogéneo.

En consecuencia, no podemos estar de acuerdo con Missika (2006: 65-72) cuando cree ver algo negativo en la desprofesionalización del mundo televisivo y el auge del poder de la audiencia, donde los creadores ya no son meros creadores ni los receptores

meros receptores. Frente a las críticas del fin de la televisión, que Missika encabeza, nosotros pensamos que es el inicio de una televisión nueva (o no tanto) cuya existencia no garantiza calidad alguna: lo nuevo no es mejor por ser nuevo, pero tampoco peor por no ser antiguo. Defendemos que el espacio ganado para la audiencia, por muy contrario a los valores clásicos que parezca, resulta de gran interés estético. Y esperamos que nuestro análisis de *Gravity Falls* haya puesto de relieve algunas de las oportunidades narrativas más innovadoras que depara el futuro serial.

❧

Para terminar este apartado §3.2, vamos a comentar un tercer tipo de serie inacabable. Aprovechando que ya hemos hablado de la autoría y de la recepción, es momento de centrarnos en los rasgos formales que fomentan la inacababilidad. El último ejemplo que hemos seleccionado posiblemente es más difícil de defender y exponer, en la medida en que no es física y temporalmente inacabable (como *Buffy*) o intelectual o receptivamente inacabable (como *Gravity Falls*). La anomalía de *Better Things* (2016-2022) es ser arquitectónicamente inacabable, inacabable por el carácter y la organización del contenido narrado.

Con esto queremos decir que la propia recolocación de los acontecimientos de esta serie, las tramas, los momentos de suspense… invitan a perder de vista su naturaleza episódica, pero también su naturaleza unitaria. Las acciones se despliegan sin tener en cuenta la lógica habitual en la televisión: no dependen apenas de la división en capítulos ni están determinados por un cierre que clausure y dé sentido a todo lo que le precede.

Si antes hemos visto que la serie inacabable alarga de forma indefinida la ficción bien por extensión bien por densidad, aquí nos hallamos ante una obra que nos propone —textual, formalmente— que *la miremos como si fuera inacabable*. *Better Things* se extiende no como una línea, sino como un *collage*. Parece una obra siempre en proceso de construcción. Se fija en el detalle, los personajes en movimiento, en un mundo de ficción cambiante que es siempre el mismo.

Así, pensamos que *Better Things*, sin tener infinitas temporadas ni esconder detalles intrincadísimos, propone una recepción análoga a la que ya hemos visto. Aunque es una obra perfectamente concreta, creada para lo que hemos bautizado como espectador-individuo, puede ser interpretada y disfrutada como interpretamos o disfrutamos *Buffy* y *Gravity Falls*. La inacababilidad será aquí una búsqueda de ciertas sensaciones estéticas, típicas de lo selvático.

Para entender mejor este fenómeno pragmático, vamos a comentar brevemente algunos de los recursos formales y temáticos que lo provocan. *Better Things* es una

teleserie de aspecto modesto que versa sobre temas del día a día. Narra la vida cotidiana de Sam, una madre divorciada que queda al cargo de sus tres hijas. No contiene escenas grandilocuentes o espectaculares, sino que recurre a un humor costumbrista, entre la burla tierna y la empatía, con unos personajes torpes y sufridores. Tampoco hay grandes giros de guion, sorpresas finales o arcos narrativos especialmente profundos. La serie se desarrolla como la vida, con escenas más o menos inconexas entre sí.

Comprobémoslo mediante el análisis de sus dos primeros episodios. Para ello, incluimos una tabla donde etiquetamos sus escenas, las resumimos brevemente y las catalogamos según varios criterios: qué tipo de efecto se busca de forma predominante (hacer reír o presentar un problema, esto es, humor o drama, aunque la serie juegue constantemente a lo tragicómico), qué función narrativa cumplen dentro de la obra (preparar un acontecimiento, describir un personaje, resolver un conflicto…) y cuáles son sus conexiones con otras escenas no inmediatamente anteriores, si las tuviera. Además, se ha intentado señalar el lugar de la acción en versalitas —si no se indica lo contrario, es que el lugar no cambia entre escenas— y el tema de la escena subrayado. Por último, nótese que hay algunas filas separadas entre sí por dobles rayas: esto hace referencia a cortes en negro, tradicionalmente asociados a las pausas publicitarias, pero que, como se verá, aquí abundan con otra intención.

Capítulo 1. «Sam» / «Pilot»

Escena	*Argumento*	*Género y función*	*Conex.*
A	Sam está con su hija menor, que llora, en el CENTRO COMERCIAL. Una mujer las mira mal. Sam responde: si quiere comprarle los pendientes de seis dólares que se le han empeñado a Duke, iguales a unos que ya tiene en casa, adelante. Si no, que deje de juzgar su manera de ser madre.	Humor Describir a Sam Describir a Duke	
Open.			
B	Sam y Duke en los baños del CENTRO COMERCIAL. Sam recibe una llamada titubeante de un ligue, padre de un compañero de Duke. La niña dice «ew». Y, cómplice con la caótica vida amorosa de su madre, le pregunta por el padre de otro amigo. «¿Es alto?», le responde Sam.	Humor Describir a Sam Describir a Duke	
C	Sam esperando para una AUDICIÓN. Habla con una compañera de que la maternidad le	Humor	

	lleva todo el tiempo. Julie Dowes sale de hacer la prueba, y Sam se va sin intentarlo.	Describir a Sam Describir hijas	
Trans.	Sam en COCHE.		
D	Sam en el TRABAJO, doblando dibujos animados. Le interrumpe una llamada del colegio: Duke olvidó los deberes en la furgoneta. Sam intenta seguir doblando, pero pierde los papeles e insulta con la voz aguda del personaje a la profesora.	Humor Describir a Sam	
E	Sam en la PAPELERÍA con su hija mayor, no encuentra lo que busca. Nadie le ayuda y acaba hablando a gritos con el empleado. Resulta que estaba al lado suyo, en el estante de abajo.	Humor Describir a Sam Describir a Max	
F	Sam en el COCHE con Max, que critica su agresividad. Le recomienda fumar marihuana y pregunta si puede comprarle (orgánica, de buena calidad). Sam, entre preocupada y comprensiva, responde que es mejor que ella tenga su intimidad.	Humor Describir a Sam Describir a Max	
Trans.	CASA. Cada una a lo suyo.	Describir a Sam Describir hijas	
G	Sam y Max discuten por absolutamente nada. Se acusan de estar enfadadas y no terminan de entenderse.	Humor Describir a Sam Describir a Max	
H	Sam acuesta a Duke, que no se ha lavado los dientes. Le da igual tenerlos naranja cuando sea mayor, dice. Duke pide a Sam que se quede unos minutos; ella no quiere, pero acaba cediendo.	Humor Describir a Sam Describir a Duke	
I	Sam se despierta, fastidiada por haberse dormido. Se encuentra con que Max invitó a sus amigos, aprovechando su sueño. Max se ríe y le pregunta si le importaría hacer algo de comida.	Humor Describir a Sam Describir a Max	

J	Sam recibe mensajes de su «novio». Quedarán la próxima semana, a escondidas de su pareja. [Suena música extradiegética.]	Drama Describir a Sam Describir novio	
K	Sam está bebiendo algo en la terraza de su cuarto cuando llega Duke. Duke se mete en su cama, cosa que Sam acepta a regañadientes. Sam sueña con encontrar un buen trabajo.	Humor Describir a Sam Describir a Duke	
L	Sam busca porno en su portátil al mismo tiempo que se avergüenza de lo que aparece. Llega su hija mediana; no quiere que entre, pero entra. Frankie le habla de la ablación de clítoris y le pregunta si puede quitarse el suyo a modo de protesta.	Humor Describir a Sam Descr. a Frankie	
M	En el TRABAJO, Sam habla con la maquilladora sobre buscar porno. Ella le recomienda escribir las tres palabras que le vengan a la cabeza. Sam responde: «penis…, maybe…, and close-up».	Humor Describir a Sam	
N	En ESCENA, Sam tiene que cortar la toma. Habla con el director, porque no quiere aparecer muy lasciva en la serie, pues tiene hijas menores y participa en el programa de *carpooling* del instituto. El director le recuerda que el ridículo erótico-familiar es la parte divertida del *show*.	Humor Describir a Sam Comentario meta	

Capítulo 2. «Period»

Escena	*Argumento*	*Género y función*	*Conex.*
A	Sam en el GINECÓLOGO. Espera la menopausia, pero la médico, embarazada, le dice que aún puede tener hijos.	Humor Describir a Sam	
B	Sam, en un BAR, comenta el dato con dos amigas. Estas la miran raro: ¿es que quiere tener otro hijo? Ella lo niega.	Humor Describir a Sam	
Open.			

C	Sam, en el TRABAJO, es despedida tras muchas horas de complejo maquillaje *scifi* y sin rodar ninguna toma. Coge un vuelo de vuelta a casa.	Humor Describir a Sam	
D	En el TAXI, Sam charla con el conductor, jamaicano. Él también tiene hijas, cuatro; y dice ser buen padre. Pero Sam descubre que solo de palabra, porque las niñas viven en Jamaica.	Humor Describir a Sam	
E	Llega a CASA. Su madre, que vive en la vivienda de al lado, la persigue sin parar de hablar. Sam trata de escaparse.	Humor Describir a Sam Describir madre	
F	Dentro, Sam encuentra los restos de una fiesta. Ha llegado un día antes y la casa está destrozada. Frankie le dice que exagera al enfadarse.	Humor Describir a Sam Descr. a Frankie	
G	Ya que Frankie tiene fútbol y Max no está, Sam es quien tiene que limpiar todo. Aprovecha para llamar a su madre y dejar que se descargue durante horas. Descubre un condón bajo la mesilla de Max; se preocupa y lo deja allí.	Humor Describir a Sam Describir madre	
H	Y decide continuar la charla en persona y con una copa. Sam va a CASA DE SU MADRE, donde se entera de una compleja vida sexual y nupcial anterior a su nacimiento. Su madre no llega a contestar por qué se casó con su padre. De pronto aparece Max.	Humor Describir a Sam Describir madre	
I	Sam y Max en el COCHE. Max no se disculpa por montar la fiesta, y echa en cara a Sam que su padre se fuera, que solo quiere trabajar para ser famosa, mientras que él no tiene dinero. Sam frena de golpe y le explica que su ex vive mejor y que es ella quien le paga todo.	Humor Describir a Sam Describir a Max Describir al ex	
J	A Sam, todavía en el COCHE, le llama su «novio». Quedan al día siguiente.	Drama	1J

		Describir a Sam Describir novio	
K	Llegan al COLEGIO Sam, Duke, Frankie y su madre. Las niñas no paran de hablar.	Describir a Sam Describir hijas	
L	Sam es la única en hablar en un encuentro de difusión feminista sobre conciliación laboral y familiar. Aunque comienza con una subida ridícula y unos mensajes algo caóticos y tópicos, decide apartarse del micro y preguntar directamente qué mujeres allí han tenido ya la menstruación, quiénes no, quiénes la están teniendo en ese momento, quiénes usan tampones, quiénes están en la menopausia. Cierra con la idea de que todas ellas son mujeres, todas sangran y sufren.	Humor Describir a Sam Descr. a Frankie Describir madre	2A 2B
M	Sam se va a acostar con su «novio» y le pide que se ponga un condón. Él responde que no tiene, ya que nunca usan. Sam, desnuda, sale corriendo del cuarto, entra en el de su hija y le roba el condón que encontró el día de la limpieza posfiesta.	Humor Describir a Sam Describir novio	2A 2J 2G

Empecemos haciendo algunos comentarios someros sobre el episodio piloto. Lo que más habrá llamado la atención es que es un capítulo sin estructura. O por lo menos un capítulo que no tiene una estructura clara, tradicional, armónica. No hay tramas: no hay inicios, medios ni desenlaces. No hay conexiones entre sus escenas. Tampoco hay continuidad *semántica*, que nos lleve a algún tipo de mensaje por acumulación o contraste, más allá de ver cómo se desarrollan los personajes protagonistas en distintas circunstancias de su vida diaria.

La única excepción la tenemos en una escena que desentona en relación con el resto: la única dramática, la única que añade música extradiegética. En 1J se descubre que Sam tiene una vida sentimental más estable de lo que parecía, aunque también muy problemática. Como se ve en la escaleta del segundo episodio, este hecho encuentra continuidad en el futuro (muy leve, por otra parte). Pero las otras escenas están donde están, casi diríamos, porque sí.

De este modo, se dan decisiones tan extrañas como que conozcamos primero a dos personajes (Sam y Duke), luego, a mitad de capítulo, a un tercero (Max), y solo en una escena breve, casi al final, a la cuarta protagonista (Frankie), cuando lo más

habitual es que esta presentación sea más pronta y equilibrada. En vez de desplegar al elenco principal de la serie en una primera escena, para captar la atención y generar empatía con el espectador desde el minuto uno, *Better Things* nos arrastra por los acontecimientos con el mismo descontrol con el que los vive Sam. Si su realidad es irregular, está descompensada, así es la serie.

A este respecto, también nos interesa especialmente anotar algunas ideas sobre los elementos que separan estas escenas. A nuestros ojos, explican muy bien esa sensación de aleatoriedad, de secuenciación arbitraria, que intentamos probar. Y es que ni siquiera la introducción del *opening*, las transiciones y los cortes en negro responde siempre a la lógica narrativa clásica.

La serie comienza con una escena en el CENTRO COMERCIAL (1A). Luego entra la entradilla y otra escena en el CENTRO COMERCIAL (1B). Entendemos que hay cierta continuidad narrativa (la niña ha estado llorando y posiblemente quería lavarse la cara, aunque no le caían lágrimas) y significativa (el baño connota intimidad, vamos a ver una cara más cercana de los dos personajes y su relación). Pero ¿por qué no ubicar esa escena antes del *opening* y, así, utilizar la entradilla como transición a las escenas siguientes (de 1B a 1C), donde ya no está Duke y ha cambiado el escenario a AUDICIÓN?

Algo parecido puede comentarse de la primera transición. Las transiciones en sentido estricto —planos breves y sin diálogo, acompañados de música extradiegética que, más que narrar, *muestran* un ambiente— no serán utilizadas en el segundo capítulo. La primera que encontramos presenta a Sam en coche, yendo de la AUDICIÓN (1C) al TRABAJO (1D). Una vez más, se ubica justo en mitad de algo que podría considerarse una secuencia (digamos que la secuencia sobre la vida laboral de la protagonista), en lugar de guardarse para el paso de la última escena de TRABAJO (1D) a la primera escena con Max, en la PAPELERÍA (1E). No hallamos razones que justifiquen esta decisión.

La segunda transición, algo más interesante en cuanto a su contenido, nos enseña la casa de la familia Fox. Sam está recogiendo y preparando la cena; Max habla por teléfono en su cuarto; Frankie toca el piano; Duke juega. Dado que es la primera vez que nos acercamos al hogar de las protagonistas, parece que tiene bastante sentido estructural. Para reforzar esta idea, además, viene precedida por un corte a negro de un par de segundos. El último corte a negro también tiene una función parecida, al implicar el paso de la noche, el salto de un día al siguiente.

No obstante, es ilustrativo que en el segundo capítulo de la serie, «Period», el modo en que se emplean esos cortes cambie radicalmente. Ya no responden a las tres pausas publicitarias canónicas que dividen el episodio en partes más o menos homogéneas, sino que están acumuladas en los últimos minutos de metraje (la primera llega pasada la mitad del capítulo). Eso sí, guardan mayor relación con la falta de contigüidad de espacios y tiempos narrativos.

De «Period» solo vamos a apuntar un par de detalles que complementan lo previamente dicho. Para empezar que, pese a estar hilado, podríamos suponer, por un tema común (la menstruación), esta solo aparece en algunas escenas y de manera un tanto vaga. De Sam conocemos el deseo original de alcanzar la menopausia pronto, su defensa de la mujer, la curiosidad que siente por la vida sexual de su madre o la evolución de su pensamiento sobre el uso del preservativo. Sin embargo, todas estas piezas no encajan en una moraleja o en una reflexión clara, directa. Pese a reírnos de las aventuras y desdichas de Sam, es decir, pese a entender todas las escenas por separado, el autor implícito del texto no termina de conformarse en un yo homogéneo.

Al contrario, nosotros entendemos que la serie lanza más preguntas que respuestas, y es este aspecto el que nos parece de los más disfrutables. Creemos que *Better Things* está construida para interrogar, repensar, criticar. Busca puntos ciegos, opta por posiciones contrarias a las ideologías predominantes (se acude a la «mala madre», por ejemplo). No está pensada en términos narrativos o semánticos *lineales*, sino, decíamos, con forma de *collage*.

Y esto tiene su reflejo en la organización argumental. El segundo aspecto que queremos subrayar es que, si bien presenta más conexiones entre escenas de las que aparecen en el episodio piloto (algo normal: cuanto más avance la serie, más fácil será tejer su red de repeticiones y recurrencias), sus tramas no están distribuidas desde parámetros simétricos.

La relación de Sam con su «novio» es todavía un hilo que va enlazando capítulos, pero sin apenas consistencia ni contenido; por ejemplo, no será ni siquiera mencionado en el episodio tercero, «Brown», cuando Sam tiene otro ligue. La alusión a la menstruación al principio y al final es notablemente sutil, casi sin importancia desde el punto de vista narrativo: las escenas se pueden comprender y dotar de significado de manera independiente, pese a enriquecerse en su leve contacto. Y la broma del condón —que hace hincapié en el carácter ambiguo de Sam, madre comprensiva, cansada, tradicional, moderna, todo a una— sirve como cierre gracioso del episodio, más que como cierre de ningún arco de personaje. Todo parece converger, pero nada se define del todo. Hay lazos de causalidad entre las escenas, pero no es demasiado interesante para el televidente el estar estableciendo orígenes y consecuencias, organizando los acontecimientos lógicamente. Porque los hechos no apuntan hacia una única dirección ni se dejan resumir en una suerte de moraleja. Lo que de verdad importa para la construcción del significado son las fricciones sugeridas, casi nunca explicitadas: los roces entre diálogos y situaciones que no están alineados, la recurrencia desordenada de ideas, la multiplicidad de facetas de los personajes en un fluir relativamente homogéneo pero siempre distinto.

Esta sensación puede extrapolarse a toda la serie en general. El hecho de que haya una repetición constante de personajes, temas, conflictos, escenarios, recursos cómicos, entre capítulo y capítulo, pero que en ningún momento esa repetición se organice en lo que podría considerarse un relato tradicional (con su comienzo, medio y desenlace), provoca la sensación de inacabamiento. Frente a otras *sitcoms* tradicionales, con dos o tres argumentos por episodio y una o dos relaciones románticas o similares por temporada, aquí no hay enlaces narrativos *inter* o *intra* capítulos.

Better Things permite no solo ver los capítulos desordenados, al modo de las series episódicas (recordemos el característico *reset* que permite, por ejemplo, que un mismo personaje pueda hacer una dieta de engorde y una dieta de restricción absoluta en dos momentos distintos de la misma temporada, como sucede con el guaperas Terry Jeffords en *Brooklyn Nine-Nine*, 2013-2021, 1x10 y 1x20, sin que esto suponga una herida en la coherencia interna de la serie). *Better Things* también permite incluso ver los capítulos troceados, a cachos, por secuencias o reconstruidos artificialmente sin perder prácticamente nada de sus interés. No echamos en falta un orden, un avance lineal, en la medida en que entendemos que todos se engarzan en la gran corriente que es la vida de los protagonistas. Una vida sin mucho sentido narrativo, como no tienen mucho sentido narrativo nuestras experiencias cotidianas más allá de referirse en último término a nosotros mismos. Cada personaje es el único anclaje de los acontecimientos, un punto capaz de sostener más o menos unidos hechos verdaderamente desconectados entre sí, narrativa y simbólicamente. Como afirmba Aumont en su análisis de una serie de la saga de *Mazinger Z*:

> En última instancia, los episodios darían siempre la impresión de remitir indefinidamente a otros anteriores. La continuidad entre ellos no tiene sentido más que por remitir todos a un episodio «primitivo» que no existe, y que, por tanto, debe suponerse que ha existido durante toda la eternidad. La serie es eterna. (1984: 97)

Pero, entonces, ¿por qué nos satisface?, ¿qué nos ofrece esa repetición ilimitada, que remite afuera de sí misma, que nunca se agota? Aumont defendía que al filme serial no le interesaba dejar una «huella de la instancia enunciadora» (1984: 112), idea que suscribimos. *Buffy* y *Gravity Falls* dejaban claro que las experiencias de lo serial varían de sujeto a sujeto, pudiendo llegar a ser claramente diferentes entre sí; no hay una interpretación única y cerrada que organice el visionado, es decir, que obligue a recorrer un camino determinado, fijándose en unos elementos determinados para elaborar, finalmente, una lectura determinada. Ante esto, *Better Things*, mediante la pérdida de la estructura narrativa clásica, amplía las maneras de las que disfrutar. La falta

de un «cierre» conduce invariablemente a la imposibilidad del sentido construido retrospectivamente (Allen, 1985: 14), ese sentido típico del dogma de la unidad y del arte moderno en general que aquí estamos poniendo en tela de juicio.

Creemos que las ideas de Aumont y Allen pueden ser ampliadas a partir de una categoría que tal vez pueda parecer antigua pero que, como demuestra *Better Things*, no ha perdido su vigencia. En el cine primitivo, señala Burch (1991: 34), el contenido era lo más importante: cada detalle de los cortometrajes documentales de los Lumière, cada persona o personaje con cada gesto, cada edificio, objeto, animal, movimiento, rayo de luz, sombra, tiempo entre acciones. El audiovisual se proponía como un arte exhaustivo, pensado para ser revisionado las veces que fuera necesarias.

Esta manera de entender el cine cambió con el proceso de sistematización y automatización de los grandes estudios de Hollywood. Desde que fue instaurado el Modo de Representación Institucional, la mayor parte del audiovisual occidental ha bailado al ritmo estadounidense y ha popularizado las películas creadas para ser consumidas una única vez. El tipo de actuación, la selección de planos, el montaje, el ensamblaje narrativo… motivan la linealidad y la transparencia: queremos una historia clara, nos atraen las tramas fáciles de seguir, personajes comprensibles y un montaje que se entienda, sin retos vanguardistas ni revolucionarios. El resto de elementos que aparecen en la pantalla deberán ser opacados, disimulados: su función es importante, han de ser precisos y explicativos, pero no forman parte del contenido en sentido estricto, y por tanto deberían pasar desapercibidos. Las películas están pensadas, dentro del modelo hollywoodiense, para ser vistas una única vez y como un acontecimiento pasivo.

Sin embargo, según hemos comprobado, algunas teleseries no proponen este mismo tipo de experiencia: obligan a intervenir al espectador y entienden la obra como algo amplio, abierto, extensible, que puede ser revisitado. El propio Burch habla de cómo la televisión miraba hacia los orígenes del cine:

> En los Estados Unidos, en todo caso, la televisión realmente *lo ha cambiado todo*. No sorprende constatar que en muchos aspectos la televisión de los *networks* americanos constituyen una «vuelta» a la época del Nickelodeon: espectáculo permanente cortado en trozos de un máximo de diez minutos de duración; un público que entra y sale, pasa y vuelve a pasar, al ritmo de sus actividades cotidianas, según el capricho de los botones de mando[.] (1991: 264)

Hay que admitir que las palabras de Burch no parecen muy positivas. Nosotros creemos que podemos proponer, a la luz de los casos comentados, una teoría un poco más matizada y, sobre todo, menos pesimista de la serialidad televisiva como fenómeno *estético*, más que social. Sostenemos que *Better Things* recupera el criterio «topológico» primitivo del cine de principios de siglo XX (Burch, 1991: 166) y lo explota con fines artísticos.

Si en los ejemplos que hemos analizado durante este apartado se ha podido comprobar cómo la revisión y el gusto por el detalle aparentemente circunstancial o secundario ha vuelto a recobrar fuerza en la era de la post-televisión, aquí *Better Things* consigue adaptar ese valor estético a las series más generalistas y sencillas. No necesitamos ver varias veces los capítulos. No necesitamos series eternas. Gracias a la difuminación de los segmentos, la propia obra se nos presenta como un amplísimo, interminable e ilimitado conjunto de cuadros. No tiene final, y por tanto tampoco tiene principio. Está constituido por *tranches de vie* yuxtapuestos, que sugieren un antes y un después inexistentes en la ficción mediante el desorden narrativo, la falta de unidad *entre* capítulos y *en* los capítulos.

En un sentido parecido hablaba Simmel (1902: 153) de la relación entre arte y vida. La obra artística y el suceso vital están clamando autonomía para sí de forma constante, pero nunca terminan de conformar un todo perfecto. Siempre dependen de los niveles superiores indeterminados y que, una vez desvelados, tienen el poder de modificar el sentido de todo lo vivido, todo lo leído, todo lo visto y escuchado. Vida y arte están siempre abiertos al cambio: siempre puede aparecer algo que, de pronto, nos haga replantear lo que antes considerábamos seguro, importante o central. De ahí que la serie selvática se *viva* plenamente en cada momento: es susceptible de mutar de golpe y de resignificar lo ya experimentado gracias a la nueva obra del *work in progress* que es *Buffy*, el nuevo código descodificado de *Gravity Falls* o la nueva escena de *Better Things*. Dicho con palabras posiblemente más acertadas, que adaptamos de otro lugar cambiando *pintura* por *episodio*:

> just as the whole life flows into each moment that is represented as a picture, so it also flows further into the next [episode] — dissolving, as it were, into an uninterrupted life in which the [episode] rarely denote a pause. It never *is*; it is always *becoming*.
>
> […] It would be wrong to say that the components of these series respectively «complement» each other, for each of them is in its own right already an artistic and living totality, because the secret of life is just this: that the whole life is in each moment, and yet each moment is unmistakably different from any other. Therefore, the revelation of his view of life, though admittedly such a theoretical formulation would have been far from his thoughts, is only completed through the artistic fact of these series[.] (Simmel, 1916: 11-12)

Por tanto, aquí no caben los *cliffhangers*, el placer de las repeticiones formulaicas ni la resolución sorpresa del *plot-twist*. Lo más importante es la presentación de una obra con múltiples hilos sueltos y mensajes contradictorios. Aparecen y desaparecen personajes, ideas, tramas… De todos ellos podemos ir anotando detalles a lo largo de la serie, algunos centrales, otros periféricos, ninguno esencial. Pero no se logra nunca una sensación de estabilidad. La novedad, entendida como linealidad, como *lo que viene*

después, es un criterio absolutamente secundario. El valor de *Better Things* reside en la acumulación deshilvanada de fragmentos. Y en cómo esos fragmentos no cohesionan del todo entre sí, evocando un fuera de campo que nunca llega a aparecer.

Puede concluirse, así, que en las series jungla la importancia del matiz, del aspecto mínimo y casi irrelevante, domina sobre el mensaje global. Hasta el punto de que la televisión se erige como un arte de lo cotidiano (Molinuevo, 2011: 10-11) o de lo familiar (Newcomb, 1974: 256), adjetivos que explican muy bien la relación que mantenemos con *Better Things*. Es una serie que consigue transmitir la falta de cohesión propia de la vida real mediante la desestructuación narrativa.

Tal vez esto haya traído a la memoria aquella idea de Molinuevo que dice que una serie «es una carrera hacia adelante como huida» (2011: 25), si entendemos que la huida no está preparada, es inesperada, depende del contexto mismo, está siempre abierta al giro, incluso a dar vueltas sobre sí misma, no espera llegar a ningún sitio en concreto tanto como continuar en movimiento lo máximo posible. La ficción televisiva aquí analizada, huérfana de un final que la justifique, se mueve en diversas direcciones con tal de mantenerse viva. Crece hacia todas direcciones, como un rizoma, sin depender, como el árbol, de la verticalidad.

❧

Cerramos este apartado con algunas anotaciones teóricas. Hemos visto series largas, compartidas y fragmentadas: series inacabables porque no terminan, porque no están hechas para ser acabadas o porque apuntan más allá de sus estrechos límites narrativos. En el fondo, quizá el lector se haya dado cuenta (no hemos querido subrayarlo mucho, para no resultar cansinos con las alusiones), son series que se explican por las estructuras sin centro, como el recién mentado rizoma o de la madeja de Wittgenstein, formas propias de la jungla.

No obstante, existe un concepto en los estudios televisivos que permite explicar este tipo de fenómenos y experiencias desde una óptica alternativa. Raymond Williams, en un libro seminal titulado *Television. Technology and Cultural Form*, acuñó el concepto de *flow* (1974: 78-118). En nuestra opinión, es uno de los más interesantes dentro de los *TV Studies*. Durante las décadas de los ochenta y noventa llegó a ser calificado como la categoría que dominaba prácticamente todos los sistemas y estructuras de la televisión (Butler, 1994: 5), de mayor relevancia que otros enfoques fundamentales en los ámbitos literario o cinematográfico, como por ejemplo el género (Newcomb y Hirsch, 1983: 50). Y, aunque la llegada de las plataformas parece haber puesto en duda su utilidad teórica, juzgamos que todavía es plenamente vigente.

Con el término *flow*, Williams hace referencia a la distribución móvil característica de los nuevos medios tecnológicos. Frente a los modelos anteriores, estáticos, que pensaban sus productos como ítems discretos —leemos un libro y lo tratamos como una entidad específica; vamos a una representación teatral y asistimos a un espacio concreto en un tiempo determinado—, el modelo del flujo propone que los límites de los productos se disuelven en un *continuum* difuso y difícil de atajar. La televisión tradicional (y esto todavía se aplica en la actualidad, pues aún convive con las plataformas) está siempre ahí, aguardándonos. El usuario puede acercarse y encenderla o apagarla cuando quiera. Esconde un fluir de ficciones, documentales, anuncios… que nunca para, a la espera de que alguien lo mire.

Los propios programas, además, están troceados, escindidos por las pausas publicitarias y extendidos por el formato episódico. El resultado es una mezcla indiscriminada de discursos de naturaleza y función muy variada, una corriente dispersa que jamás se detiene incluso dentro de un solo canal. Unos se solapan con otros, y en ese trenzado aparece el flujo que Williams considera, casi, adictivo. No hemos terminado de ver un producto cuando ya ha dado comienzo el siguiente.

Nosotros pensamos (en contra de otras opiniones, como las de Sodano, 2012: 39, o Horeck, Jenner y Kendall, 2018: 500) que también en el contexto de las plataformas el fluir sigue presente. Netflix, HBO y muchas otras incluyen la opción automática de «continuar con el siguiente episodio», que da comienzo a un nuevo fragmento sin apenas tiempo para pausas. También habilitan la posibilidad de saltar las introducciones, en un momento de fraccionar-para-seguir que nos parece muy williamsiano.

Por otra parte, aquí no volveremos a entrar a valorar de nuevo los fenómenos transmedia, pero el mismo Jenkins (2003) explica la cultura de la convergencia como un *flow* de contenidos e investigadores posteriores también han hablado, en sentido similar, del *overflow* (Mirrlees, 2013: 430). En estas formas de experiencia que se abren más allá de los confines canon de un producto está, como hemos comentado al hablar de *Buffy* y de *Gravity Falls*, la necesidad de conocer sólo una parte de un todo irrepresentable e inconcreto.

Manteniéndonos en lo estrictamente televisivo, la recepción atomizada y extendida, sin solución de continuidad, es también uno de los condicionantes que favorece el movimiento entre canales. Y, a su vez, cambiar de cadena es una estrategia que también beneficia a entrar en el trance del *flow*. El flujo televisivo, latente, siempre en movimiento aunque nadie lo mire, se torna presente con los cortes a publicidad. La ruptura espontánea del programa inacabado invita a buscar más contenido durante el periodo de espera, aunque deje tras de sí una semilla de suspense narrativo que, más tarde, puede germinar en una vuelta a la cadena original. Zapear se torna un juego de

equilibrismos entre tramas abiertas a punto de resolverse, que solo puede ir aumentando y aumentando conforme pasa el tiempo y se visitan más programas.

Así, nuestras decisiones con respecto a qué ver no dependen tanto de cada elemento discreto, con su inicio y su final, sino del mismo fluir. De hecho, la aparición constante de interrupciones es en realidad el principio que rige el *flow*. O, dicho con otras palabras: «Lo que formalmente confiere unidad textual al discurso es precisamente su fragmentación» (López-Pumarejo, 1987: 47).

De ahí que comúnmente hablemos de *ver la tele*, como acto general, como actividad homogénea, en vez de *ver el programa X*. Podríamos escoger uno de estos elementos, buscar su horario y consumirlo como consumimos el resto de productos culturales. Pero si miramos cómo actuamos en el día a día, dice Williams, nos encontraremos con algo muy distinto: una experiencia que habitualmente salta entre pantallas, que se disuelve en lo cotidiano. El *flow* no solo es una propiedad formal y cultural que distingue y define el discurso televisivo en oposición al resto de las artes. También es un tipo de experiencia semántico-pragmática, interpretativa (Butler, 1994: 9).

Lo inacabable, así, entra en contacto directo con el *flow*. Ante todo, porque el *flow* empezó mucho antes de que encendiéramos el televisor, y seguirá ahí cuando nosotros nos vayamos. Pero también porque delega gran parte de la labor significativa a la audiencia: el texto sale de sí, se descubre como un espacio alisado y eterno, y es el espectador el que tiene que decidir dónde poner el foco (White, 2003: 108). La idea común de que la televisión no son *programas* sino *texto* responde a estos atributos: el texto no presenta fronteras, es por definición intertextual y transmedial. «Meanings are not confined by producers' boundaries between programs, but are part of the "flow" of television as experienced by its audiences» (Fiske, 1987: 15).

El flujo se descubre así como el eje vertebrador —serpentino, inestable, asalvajado, pero vertebrador— de lo inacabable. En el *flow* del *buffyverso*, cada receptor accede a unos capítulos, unos cómics, unos *fanfics*… En el *flow* de la experiencia transmedia de *Gravy Falls*, cada usuario colabora resolviendo algunos misterios según el grado de apetencia y compromiso que prefiera. En el *flow* de la vida diaria expresado en *Better Things*, cada espectador pone el interés en unos detalles y no en otros, guiando con más independencia que nunca la interpretación subjetiva de la serie.

3.3. Series inacabadas: *Firefly*, *Carrizo*, *The Sopranos*

Hay veces en que la falta de cierre de las teleseries no nace de un exceso de longitud, de una cantidad excesiva de fragmentos (o episodios), sino todo lo contrario: de su tamaño reducido y su incapacidad para «completarse». Pese a lo que pueda parecer, las series jungla no siempre gozan de una longevidad indefinida. Es cierto que hay muchas que se alargan en el tiempo y cuya fecha de finalización está aplazada *sine die*, pero también se da el caso contrario: el fin abrupto, *in medias res*, que trunca la continuidad de la experiencia serial. La aventura es imprevisible por lo extenso y por lo breve. Puede terminarse de golpe, anticlimáticamente, sin previo aviso. Esa sensación, que aquí etiquetamos bajo el adjetivo de lo inacabado, es la que vamos a explorar durante las siguientes páginas como un segundo atributo nuclear del prototipo selvático.

Como sucedía con lo inacabable, lo inacabado aparece en las series jungla de muchas maneras diferentes y puede ser utilizado con fines estéticos diversos. A veces la ausencia de cierre es completamente intencional, pero también hay ocasiones que es resultado de un factor externo, de un accidente imprevisible. Es habitual, por ejemplo, la modificación del mundo de ficción por razones extraficcionales.

De entre los casos de mayor relevancia, merece la pena citar un evento que ha pasado ya a la historia de la televisión. Debido a las diferencias entre escritores y productoras a la hora de repartir beneficios —en un debate complejo que no interesa especificar aquí—, en 2007 se desató una importante huelga de guionistas en Hollywood. Sus consecuencias fueron múltiples, y muchas de ellas afectaron a la creación serial: hubo recortes en el número de episodios en series tan conocidas como *Bones*, *Breaking Bad*, *Criminal Minds*, *ER*, *Gossip Girl*, *Lost* o *Scrubs*; se pospusieron temporadas enteras al año 2008, como les sucedió a *24*, *Battlestar Gallactica*, *Entourage* o *Life*; y se cancelaron algunas series que no estaban cosechando demasiado éxito en aquel momento.

Es igualmente conocido el problema que dio fin al *Twin Peaks* original, que refleja ya no una tendencia generalizada, sino particular: las relación espinosa, delicada, entre

el *showrunner* y los productores. David Lynch ha afirmado en numerosas entrevistas (léase, por ejemplo, Idato, 2017) que no tenía planeado resolver el misterio del asesinato de Laura Palmer, pero que la ABC les forzó a ello al comienzo de la segunda temporada. Esta decisión lastró el resto de episodios y derivó en la cancelación de la serie. El nivel de desagrado autorial ha llevado al mismo Lynch a renegar de toda la temporada.

En otras ocasiones, el elemento proveniente de la realidad que moldea la obra a la fuerza no es tanto económico como político o social. Lo inacabado aparece aquí como una suerte de censura: se elimina una parte de la obra original. Por citar solo un caso de los cientos que existen, justo después del atentado del 11 de septiembre, el equipo de *Friends* (1994-2004) tuvo que reescribir y volver a rodar parte del episodio «The One Where Rachel Tells…», 8x3, todavía sin emitir, por incluir una broma sobre terrorismo en aviones (Forsey, 2021).

El fenómeno *fandom*, una vez más, también afecta a los finales abruptos. Al igual que un pequeño grupo de seguidores acérrimos puede conseguir que una serie se renueve contra el interés inicial de la productora (así sucedió con el último capítulo de *Sense8*, 2015-2018, en una batalla por redes sociales bajo los *hashtags* #RenovateSense8 y #BringBackSense8), hay veces en que los fans atacan las decisiones autoriales, critican nocivamente a los creadores y provocan cambios en la obra. Es común, por ejemplo, el llamado *fanservice*, un intento especialmente artificial de complacer a la audiencia en detrimento de la calidad de la narrativa, que muchas veces pasa por la sexualización exagerada de los personajes femeninos o por la inclusión forzada de bromas internas, referencias nostálgicas, etcétera. También están los problemas derivados de la «cultura de la cancelación», sufrida por series como *Two and a Half Men* (2003-2015) o *House of Cards* (2013-2018), donde los actores que encarnaban a los protagonistas se vieron envueltos en escándalos públicos y comenzaron a acumular mala prensa. Con la caída de la reputación social de estos individuos públicos se produjo una disminución en los índices de audiencia: esta pérdida de beneficios económicos y la falta de atención del *target* llevaron a reacciones por parte de las productoras, y desencadenaron grandes modificaciones fuera y dentro de la ficción: Charlie Sheen y Kevin Spacey fueron despedidos, y Charlie Harper y Frank Underwood fallecieron en giros de guion insospechados. El *reboot* de *Roseanne* (2018), todavía más al límite, fue directamente cancelado tras su primera temporada a causa de un tuit racista y xenófobo de la creadora, guionista y actriz principal Roseanne Barr.

Por supuesto, la influencia de la sociedad en el arte —según aclaramos en §2.5—, es inevitable, por más que siga habiendo quien defiende que el único criterio que debiera pesar al observar y fabricar una obra es el estético. El servilismo del mundo del arte hacia su público es puesto de manifiesto al hablar de las relaciones de mecenazgo

que se producían ya en la Antigüedad, y también al contemplar lo que ocurre en el siglo XXI con las redes sociales. Pero creemos que este tipo de moldeamiento *a medida en que la obra de se crea* es más propio de las series que de otras ficciones unitarias, discretas, cerradas de antemano.

Esto no es exclusivo de las series televisivas. Sucedió así con *The Return of Sherlock Holmes*, colección de relatos que Conan Doyle escribió ante la insistencia de algunos lectores y donde Sherlock «revive» tras su supuesta muerte en un cuento anterior (esa relación algo tóxica con los fans probablemente luego serviría de inspiración para la novela *Misery* de Stephen King). Curiosamente ni siquiera la muerte del autor pudo detener al detective, y sus aventuras continuaron publicándose en pluma del hijo de Conan Doyle.

Pasó también con el diseño cinematográfico de Sonic, el célebre personaje de videojuegos, que fue vapuleado en redes sociales antes de llegar siquiera a las salas de cine: debido a las críticas lanzadas en contra del tráiler, aunque la producción de la película estaba muy avanzada, los creadores decidieron cambiar el diseño por uno similar al original y evitar así el fracaso comercial del filme.

Y ocurre cada vez que se estrena una nueva película de las sagas Disney: J. J. Abrams retoma los mandos del universo de George Lucas con el *Episode IX* (2019) tras el fracaso del *Episode VIII* (2017) de *Star Wars*; Taika Waititi mantiene en su poder la historia de Thor gracias al éxito de *Thor: Ragnarok* (2017) —y de sus otros proyectos, premio Oscar incluido por *Jojo Rabbit* (2019)—, pero posiblemente se vea en apuros para continuar guionizando la historia del dios nórdico debido al desencanto con que se recibió *Thor: Love and Thunder* (2022), etcétera. Las decisiones del público influyen en las tramas, en los diseños, en las personas que trabajan (o no) en una producción.

En el tema concreto de las teleseries, consideramos muy ilustrativo de este tira y afloja (intra)ficcional-extraficcional la web Television Without Pity. Este sitio alojó uno de los foros de discusión sobre televisión más influyentes de finales de siglo XX y principios del XXI. Muchos *showrunners* afirmaron consultar los *posts* regularmente para conocer de primera mano la opinión de los fans. Algunos, como el citado J. J. Abrams, han admitido que las ideas y críticas que allí leían fueron fuente de inspiración para guionistas profesionales. La variante más extrema de este fenómeno nos la encontramos con algunos foreros que consiguieron «ascender» a guionistas gracias a su participación en la web (Sella, 2002).

Después de esta extensa enumeración de ejemplos, de la que hemos escogido solo los más conocidos, no cabe duda de que la serialidad se caracteriza, aparte de por una extensión ilimitada en potencia, por la restricción en acto: el corte o el condicionamiento creativo, la mutilación *durante* el proceso artístico. El progreso narrativo y simbólico de las obras se ve zarandeado por multitud de factores externos, y nosotros,

telespectadores, no somos ajenos a esta realidad. La serie es, a veces inacabable, pero en la mayoría de los casos está inacabada. Su sentido está lejos de resultar unitario, y ha de entenderse como un conjunto deslavazado de sensaciones e ideas. Como telespectadores no podemos confiar en que la unidad de la obra funcione a modo de garantía interpretativa, porque quizá no acabe nunca o quizá se acabe en contra de las expectativas del autor, el equipo de guionistas o la productora.

Es por eso por lo que comúnmente entendemos que la primera temporada de una teleserie es, de alguna manera, algo distinto a la última, que cada capítulo puede estar organizado por según qué criterios, qué guionistas y qué director. Sabemos, aun de forma inconsciente, que cada temporada y cada capítulo nacieron en momentos distintos, en sus propias circunstancias. Y nuestros juicios de valor suelen tender a la diseminación de la figura autorial: hay, por supuesto, comentarios del tipo «desde que se fue el creador, esta serie ya no es igual», pero también otros como «se ha vendido a sus fans», «no se atreve a ser tan irreverente como era antes», «solo merece la pena la segunda temporada»… En ocasiones preferimos considerar la obra en su conjunto, y otras veces deslindamos muy fácilmente una sección del total, un segmento que nos agrada o desagrada de manera especial.

En consecuencia, si en el anterior apartado pusimos en contacto la APERTURA con la UNIDAD para explicar cómo las series, por definición abiertas a nuevas temporadas más allá de lo esperado, no siempre pueden describirse a partir de un centro estable, fijo y detenido, aquí hemos de relacionar la APERTURA con la FRAGMENTARIEDAD: las series, siempre en riesgo de ser cerradas antes de tiempo, tampoco pueden describirse de manera unívoca a partir de la relación perfecta (del latín, 'acabado') entre episodios, como si ensamblándolos entre sí se dibujara un mapa que todo lo explica. No funcionan desde un único contexto, como suelen leerse las novelas o verse las pinturas, que son entregadas al público por lo general «completas», «de golpe», con un principio y un final que se consideran adecuados entre sí en un único instante temporal del proceso creativo. Más bien se desenrollan a lo largo de los meses y los años, al mismo ritmo que los acontecimientos históricos y el horizonte de expectativas de sus audiencia. Para cuando se emite el comienzo no se suele tener la posibilidad de saber (o siquiera intuir) cómo será efectivamente el cierre argumental. La serialidad tiende a la deformación de las intenciones primeras, al cambio de planes o directamente al fracaso del plan inicial.

Podría decirse, entonces, que la serialidad se compone por huecos y desacuerdos. Si la serie fuera un puzle, de seguro nos encontraríamos con el inconveniente de que las formas de las piezas no ajustan del todo. Hay espacios entre ellas, roces incómodos; son, en el fondo, fragmentos de orígenes distintos que nosotros encajamos a la fuerza. Y todo ello para que, quizá, en el último momento descubramos un agujero en mitad

de la imagen: puede ser que en la caja falten un par de pequeñas fichas troqueladas que jamás vayamos a encontrar, y que ya no exista casa ni empresa alguna que pueda fabricarlas.

Es momento de pensar en los efectos estéticos de lo inacabado mediante el comentario crítico de algunos ejemplos. En primer lugar, tomaremos la teleserie *Firefly* (2002-2003), creada por Joss Whedon. Nos parece un caso sugerente en sí mismo, pero también en la medida en que puede entenderse como fenómeno opuesto al de *Buffy*. En contraste con las interminables aventuras vampíricas analizadas en §3.2, *Firefly* fue cancelada con tan solo once episodios emitidos. Esta decisión frustró los deseos de Whedon de construir un universo ficcional a la manera del *buffyverso*, en lo que él planeaba como una serie de siete temporadas, y le obligó a dejar las principales líneas argumentales sin resolver.

Durante su emisión, además, *Firefly* se programó de forma inusual, sin seguir el orden lógico al que habitualmente estamos acostumbrados los espectadores. Algunas de las curiosas estrategias que dificultaron el seguimiento de la serie fueron: «airing the episodes out of order, withholding the pilot until months after the series launched, sticking the show with a difficult time slot, limiting network advertising support, and canceling the show partway through its initial run» (Robinson, 2004: s. p.).

Ni que decir tiene que, cuando veía *Firefly*, el televidente tuvo que disfrutar de una experiencia muy distinta a la que había tenido con *Buffy*. Y esa experiencia es la que nos interesa repensar aquí. La teleserie inacabable dispersa su autoría, dispersa su audiencia y propone una ficción que se expande hacia el infinito (quizá no siempre *de facto*, pero sí *de senso*, en la recepción). La teleserie inacabada, en cambio, cercena las intenciones del autor, deja a cada espectador el trabajo de reconstruirlas, bloquea secciones de la obra y propone una totalidad inaccesible, con fragmentos escondidos, perdidos para siempre. Frente a la sensación de libertad de lo inacabable, lo inacabado revela la importancia del fragmento desconocido y traiciona las expectativas.

«Serenity», 1x1, el episodio piloto de *Firefly*, es un buen ejemplo de cómo una emisión desorganizada influye en la interpretación de una serie. Con casi noventa minutos de duración, comienza con una escena seis años anterior al resto de la trama. En ella vemos al protagonista, el sargento Malcolm (Mal) Reynolds, luchando fieramente bajo las órdenes de la Alianza. Aunque está en un campo de batalla con un terreno similar al estereotipo occidental de Oriente Próximo, el espectador pronto asocia el mundo posible con la ciencia ficción. Hay pistolas láser, léxico extraño (*gorram* en vez

de *goddamn*), tribus desconocidas («the arrogant Khangs») y finalmente naves espaciales. Allí, Mal aparece como una especie de héroe bélico a la americana: es resolutivo, atractivo, gracioso, valiente, con buena puntería.

Sin embargo, el bando de la Alianza está siendo masacrado. Mal lucha, con firmeza y seguridad, poniendo en riesgo su vida por una victoria en lo que interpretamos como una guerra importante en términos sociopolíticos o nacionales. Varios de sus compañeros han sido ya abatidos, pero el sargento sigue corriendo, dispara a los soldados enemigos, consigue tomar una ametralladora pesada y, con ella, derriba uno de los cazas del ejército contrario. Parece que pueden respirar un momento, pero la guerra continúa. Y, para su sorpresa, Mal ve entonces cómo las naves de la Alianza empiezan a alejarse. Su primer oficial, Zoe Washburne, le informa de que los altos mandos consideran la situación demasiado comprometida. La Alianza los abandona a su suerte en aquel planeta hostil.

Este detalle del pasado de dos de los protagonistas de *Firefly* puede resultar, *a priori*, algo anecdótico. Solo explica las razones por las que emprendieron una vida de robos y contrabando, a la sombra del sistema político y legal establecido en la galaxia. Y es posible que el hecho de que el capítulo piloto se retransmitiera tres meses más tarde que el segundo episodio, a modo de *series finale* (paradójicamente), y con muchos menos puntos de audiencia, no parezca muy problemático. Pero en realidad supuso la falta de una clave interpretativa central en el universo de la serie: una llamada al arquetipo del héroe que da todo lo que está en su mano y, pese a todo, es abandonado por las instituciones.

Durante la segunda mitad del capítulo, los tripulantes del Serinity se topan con los *reavers*. Estos seres de leyenda, cuenta Zoe, existen de verdad: individuos enloquecidos, excluidos de toda sociedad, que campan por el espacio asaltando naves, violando hasta la muerte a sus ocupantes, comiendo su carne y tejiendo ropa con su piel. «And if we are very, very lucky, they'll do it in that order», remata.

Sabido esto, la posición antisistema de los protagonistas puede ser entendida como opuesta a la de los salvajes. Mal, Zoe y compañía son, en realidad, personas razonables, íntegras. Están en contra de la Alianza, pero no han optado por la anarquía violenta e inhumana. Al colocarles a medio camino entre los dos extremos del espectro político (en un lado el de los fanáticos del régimen y en el otro el de los fanáticos del caos), nuestros héroes se erigen como única posibilidad moralmente válida dentro del universo *Firefly*. Serían algo parecido a Robin Hood: unos ladrones nobles, unos rebeldes con causa. Con la peculiaridad del nomadismo. El motivo del viaje perenne saca al arquero fuera del bosque de Sherwood, a un espacio donde no es tan sencillo saber quiénes son amigos y quiénes enemigos, a lunas y satélites desconocidos, repletos de sujetos de los que uno no puede fiarse. Se acrecientan la tensión y las posibilidades

narrativas, y la serie queda emparentada con el género *western*, una vez más, el género del insurrecto de buen corazón por antonomasia. Al vaquero no le teme al *sheriff*, no le obedece, pero no lo hace por una causa justificada: su sistema de valores es superior al de la institución (que luego se revelará como corrupta). Es un sublevado, pero no por ello se alía con los indios bárbaros. Es un sublevado ético, civilizado.

Estos son solo algunos de los rasgos que, como es común en los pilotos, describen a los protagonistas en sus facetas social y ética, pero el dibujo que se nos hace de estos personajes no se queda ahí. Viendo el episodio se entiende perfectamente que son un grupo sublevado en lucha *por* (no *contra*) la justicia, en el margen del sistema regulado por un gobierno autoritario. Pasamos así del antihéroe problemático al *cowboy* salvador. Mal no puede ser entendido desde el arquetipo del traidor, sino como un personaje caracterizado, ante todo, por su lealtad y rectitud.

Pero la reorganización de la serie llevada a cabo por la Fox modificó radicalmente la relación entre espectadores y personajes que Whedon había ideado. Quienes vieron *Firefly* en su emisión original tuvieron ante sí a varios contrabandistas que huían de la justicia, algo fácilmente interpretable desde la lógica de personajes negativos, viles o cuestionables. Porque, recordemos, el *flashback* «justificativo» pasó de encontrarse al inicio de la narrativa emitida a situarse en su conclusión. El comienzo de «The Train Job», 1x2, los presenta simplemente como independentistas enfrentados a la Alianza, sin más especificidades. De hecho, parece que son ellos los que buscan problemas y los que comienzan una batalla absurda en el *saloon* contra los unionistas que celebran el día de la Alianza emborrachándose. También son ellos los que aceptan trabajar para un psicópata sádico, robándole bienes a la Alianza. Las palabras amistosas, las bromas y el aparente compañerismo entre los miembros de la tripulación no explican sus opiniones políticas, y nada asegura que de pronto la imagen que nos hemos creado de estos personajes vaya a irse dañando, que se volviesen perversos, egoístas o que desvelaran un oscuro secreto. Nadie dudaría de su carisma, pero sí era posible —y, diríamos, lógico— cuestionar su carácter y su actuación ciudadanas.

La opacidad moral de la emisión original también salpica a otros personajes secundarios, en su origen símbolos de los valores de *Firefly* pero, en el nuevo orden, sujetos de pasados inexpugnables, con grandes vacíos que cada televidente rellenaba, si quería, a su manera. La prostituta es presentada en el piloto como un personaje sufridor, análogo al de estos Robin Hood. Pone buena cara para sobrevivir, cuando en verdad desprecia el sistema que la encarcela y miente a las clases altas para poder mantener su posición.

La chica lobotomizada (el gran misterio de la serie) también aparece ya en el primer episodio como un experimento científico-gubernamental. La oligarquía capitalista que ostenta el poder en la Alianza rapta y opera a jóvenes talentosos a escondidas

y en beneficio propio. Mal decide ayudarla, pese a que evidentemente supondrá estar en el punto de mira de la Alianza, esto es, ganarse un montón de problemas y dificultades en próximas aventuras.

Por último, el predicador sufre grandes cambios en la hora y media con que comenzaba, supuestamente, la serie: pasa de ser un idealista, crítico con los actos vandálicos de la tropa, a comprender que tienen buen corazón y que solo usan la violencia porque no les queda otra opción si aspiran a sobrevivir.

Por supuesto, la doble descodificación posible de la serie (o los personajes que viajan en el Serenity tienen un pasado oculto que justifica sus actos o son individuos sin omral, criminales indefendibles) no se sostiene por mucho tiempo, o al menos no de manera tan dicotómica como podría parecer. En «The Train Job», Mal termina conociendo las razones ocultas de su contratante —robar medicinas— y decide anular el trabajo. Y, a lo largo de los capítulos, el telespectador irá conociendo poco a poco al resto de la banda y entenderá sus motivaciones personales. Pero todavía quedará sin resolver la duda del origen, del porqué: ¿es Mal un personaje malvado y sin moral que, solo en contadas ocasiones, cuando tiene delante (y *no puede evitar ver*) casos de extrema crueldad, como una familia enferma al borde de la muerte, se retracta y corrige sus acciones?, ¿o es Mal un personaje inherentemente bueno, traicionado, que únicamente quiere tener algo que llevarse a la boca y no acabar en prisión, y aún con eso a veces se arriesga y cede su mínimo botín para ayudar a otras gentes reprimidas y empobrecidas por la Alianza? ¿Es su arco narrativo un giro de la maldad a la bondad?, ¿o no hay arco narrativo, y la serie solo busca describir, desde muchos puntos de vista, desde muchas narraciones episódicas, el filo ético sobre el que hacen equilibrios los tripulantes del Serenity?

La ambivalencia de estas dos premisas, fuente de dos interpretaciones muy diferentes de *Firefly*, podría haberse salvado —o, según como se mire, haberse perdido— con el episodio piloto. Los protagonistas fueron vistos y valorados desde unos vacíos y unas indeterminaciones que enfatizaban su vertiente negativa, o por lo menos la dejaban abierta como posibilidad futura, mientras que los valores políticos positivos, que requerían de un trasfondo mucho más complejo y unas expectativas inversas a lo representado (por ejemplo, en «The Train Job», los que parecían aportar medicinas a los pobres, la Alianza, en realidad eran *también* antagonistas) y, por tanto, que tenía menos probabilidades de ser asumido por el televidente medio.

Así, Mal pudo ser comprendido como un criminal en proceso de reformación, en contra de lo que mostraba el piloto. Y los secundarios perdieron su subtexto político. La prostituta se redujo al papel de la mujer sexualizada, en tensión amorosa con el protagonista, una figura típica de toda narración occidental. La chica raptada apareció como una fugitiva loca con un pasado turbio y misterioso, del que no se sabía apenas

nada y del que solo se intuía cierto trasfondo político. Y el predicador resultó ser un mero amigo estrafalario, que apenas cumplía otra función que la de secundario en algunos episodios. Ninguno tenía razones para ser como eran, para actuar como actuaban, y eso podía hacerles interesados o faltos de empatía a ojos del espectador, arrastrando a toda *Firefly* hacia esa interpretación. Es entonces cuando las bromas se vuelven cínicas, los botines meros premios materiales, las relaciones amorosas superficiales, etcétera.

Y hasta el momento únicamente hemos hecho mención de la disrupción que se produjo al emitir en desorden el episodio piloto. La «intervención» de la productora tuvo consecuencias aún más graves en términos hermenéuticos, como la falta de cierres para algunas tramas (algo muy habitual en la televisión a causa de cancelaciones inesperadas, y que tiene como caso ejemplar el de *Carnivàle*, 2003-2005, serie de culto pese a todo). En *Firefly* resulta llamativo, por ejemplo, que el villano de «The Train Job», tras volver a aparecer y volver a huir en el capítulo décimo, nunca sea apresado o muerto. También la peculiar relación entre Mal y la prostituta y los misterios de la joven loca quedaron sin resolver. Este inacabamiento de la trama llevó a Whedon, animado por los fans, a dirigir una película (*Serenity*, 2005) a modo de final de la serie, para dar respuesta a las principales incógnitas abiertas. Pero no es necesario detenernos en muchos más detalles por el momento. *Firefly* es solo un caso particular que hemos escogido porque resulta claro, evidente a la hora de mostrar cómo funciona la recepción truncada, prototípica de las teleseries en general.

Lo inacabado adopta la forma de un corte abrupto o de un vacío de información, causado a veces por cuestiones personales —la audiencia no siempre está disponible para ver el capítulo semanal—, a veces por cuestiones extraficcionales —como los tres episodios de *Firefly*, undécimo, duodécimo y décimo tercero, que no se emitieron en Estados Unidos en el estreno de la serie, y que solo aparecieron después en la versión DVD—. Pero, de cualquier modo, consideramos bastante habitual el que las series no se vean al completo, y esto implica que hemos de valorar la inacababilidad como un rasgo estético importante y definitorio de lo serial. De hecho, pensamos que este atributo (contrario al dogma de la unidad) posiblemente también se puede extrapolar, con ciertas modificaciones, a otras experiencias con la ficción: «¿se ha leído alguna vez a Proust, Balzac o *La guerra y la paz* palabra por palabra? —se preguntaba Barthes—. (El encanto de Proust: de una lectura a otra no se saltan los mismos pasajes» (1973*c*: 21).

La cuestión, por tanto, es que *Firefly* ejemplifica bien cómo las series de televisión suelen ofrecer una sensación de continuidad que va más allá de la pantalla y nos da pistas sobre cómo asomarnos a este fenómeno tan peculiar, que iremos desgranando con dos series más. Ya no estamos pensando exactamente una *hilazón* de momentos relevantes por sí mismos, al modo de *Better Things*. En aquella obra, era el espectador

el que escogía qué temas, qué aspectos, qué relaciones entre personajes —en definitiva: qué escenas y símbolos— le interesaban más. Había una especie de *continuum* parecido al *continuum* de la vida, que venía de antes de la serie y seguía después de su final, y que la audiencia podía disfrutar de diversas maneras. Un torrente de detalles, pequeños, íntimos, todos valiosos y con interés, gracias a que ninguno de ellos sobresalía por encima del resto. Cada cual escogía algunos, los que le punzaban: ponía el foco en determinadas escenas, conectaba ideas, imágenes, diálogos de aquí y de allá, para construir así su particular retrato de las protagonistas y su cosmovisión.

Firefly, por el contrario, desarrolla su serialidad por *corte*: hay vacíos, como también los hay en *Better Things*. Hay asimismo una insinuación del antes y del después, pero sus elementos no terminan de cerrarse, no son parte de una narrativa intencionalmente abierta. Más bien se estructura a partir de momentos muchas veces ininteligibles o poco claros, sin definir, ambiguos por causas distintas al propósito del autor. Se da igualmente un *continuum* sugerido, pero no mediante la desestructuración que provoca el colocar todos los sucesos a un mismo nivel, sino mediante la desestructuración del espacio en blanco, de la ausencia de la clausura narrativa, de la apariencia de que algo va a ser más importante de lo que luego es. Los cambios de expectativas, la posibilidad de que no haya conclusión o de que hayamos malinterpretado un personaje, fuerzan a que el televidente asuma una actitud activa y maleable.

Por ello, pensamos que *Firefly* promete una sensación parecida al llamado «efecto de realidad». La versión del efecto de realidad que vamos a proponer, no obstante, varía un poco de la teoría original. Barthes, en su lectura de *Madame Bovary*, entiende que los «detalles inútiles» (1968: 180), más descriptivos que narrativos, rechazan la asignación de sentido. Todo relato común, afirma, incluye en algún momento elementos aditivos, que no entran en contacto con la linealidad de los acontecimientos, sino que se agotan en su simple representación. Esa resistencia al significado es lo que, para Barthes, genera el efecto de realidad: «¿qué importa entonces la no funcionalidad de un detalle, siempre que éste denote "lo que ha tenido lugar"?; la "realidad concreta" se convierte en la justificación suficiente del decir» (1968: 185).

Sin embargo, desde nuestra óptica, habría que matizar la idea detrás de la no funcionalidad. Cuando habla de detalles que no sean funcionales, creemos que Barthes está pensando en la lógica del discurso narrativo (núcleos, catálisis…). En cambio, los detalles que él analiza sí parecen ser funcionales dentro de la obra, ya que participan del efecto de realidad. Son descriptivos, pero cumplen su papel al provocar una sensación determinada sobre el lector. No es baladí que Barthes esté analizando una de las cumbres de la literatura *realista* occidental.

Para nosotros, la falta de funcionalidad de ciertos elementos de *Firefly* no responde a un ejercicio de realismo clásico, de traer el referente «limpio», sin significado. Causan

en verdad el resultado contrario: son indicios de que hay algo más que nunca terminó de ser parte de la obra. No remiten a sí mismos, sino a lo que está alrededor suyo, en el tiempo y en el espacio ficcionales, tiempo y espacio inalcanzables para el espectador.

Lo interesante de todo esto, en nuestra opinión, es que estamos ante signos que señalan algo muy difuso, a veces incluso totalmente oscuro. No siempre canalizan unas ambivalencias preconcebidas desde la autoría, sino que por lo general miran al vacío y se abren a una polisemia mucho más agresiva que la ligera libertad interpretativa a la que nos ha acostumbrado la literatura decimonónica. La narrativa, además de ser interrumpida por descripciones puramente referenciales, como en el realismo y en la novela moderna, se interrumpe a sí misma, en sus propios términos, mostrando la ausencia de unas expectativas claras y prefijadas por ese autor ideal que se proyecta el televidente. Desde su estructura, desde su forma de creación «en diferido», desde la multiplicidad de fuerzas que laten bajo la superficie de la producción serial (guionistas, directores, productores, distribuidores…, criterios éticos, criterios formales, criterios económicos), el producto se declara como carente de una intención clara, de una meta concisa, de unas expectativas dibujadas de antemano.

El fragmento hueco gana casi tanta importancia interpretativa como el fragmento lleno, repleto de contenido. De hecho, ambos se retroalimentan en la ambigüedad. Se alude a algo ignoto pero que quizá deberíamos reconocer. Tenemos la sensación de que verdaderamente hay una *realidad ficcional* más allá de lo que vemos y oímos, y somos incapaces de juzgar si esa realidad ha sido o será mostrada en algún episodio. Los límites entre lo que es obra y lo que es pura suposición se difuminan: algunas expectativas ganan tanto peso como la ficción en sí, ante la posibilidad de ser una pieza perdida en nuestra recepción particular, pero imaginada por el autor para su receptor ideal.

Teniendo todo esto en cuenta, si antes vimos cómo se desvanecía la división entre autor y receptor, de la mano de esa figura intermedia que es el *prosumidor*, ahora podemos afirmar que estamos ante la desaparición de la frontera que separa sujeto y objeto. Iser (1972: 239-241) encuentra en la experiencia de lectura una forma peculiar de conocimiento donde ya no hay un observante y un corpus sino, nosotros diríamos, un explorador que vive en sus propias carnes —que pone en juego sus creencias, sus valores, su personalidad— la aventura estética. Y esta cuestión que a muchos les parecerá cercana a la sobreinterpretación —es decir, al «exceso de asombro» y a «la sobreestimación» (Eco, 1990*a*: 61) que tan poca aceptación han recibido en la teoría literaria— nos parece que debe ser tomada en consideración como una parte fundamental del fenómeno estético, al menos en la medida en que *Firefly* (y hemos de asumir que también otras obras existentes o por existir) no puede explicarse sin atenderla.

A partir de este comentario, nos vemos obligados a recoger en nuestra tesis a la Escuela de Costanza. La importancia del vacío en relación con las expectativas ya ha sido señalada por algunos teóricos de tradición fenomenológica, con resultados muy sugerentes. Vamos a traer a colación algunas de sus ideas para completar nuestra descripción de lo inacabado. Según la Estética de la Recepción, el dinamismo de una obra de ficción se establece a partir de la relación entre los límites del texto (hay que tener en cuenta que estos autores piensan habitualmente en literatura) y la concretización de la lectura individual. Ingarden, de quien pronto hablaremos, describía la ficción como un objeto repleto de puntos de indeterminación, inevitablemente incompleto. Pero Iser, que es el autor que ahora nos interesa recuperar, en la medida en que entiende que la obra es un mensaje con un emisor y un receptor, es decir, en que describe la ficción desde un enfoque comunicativo, transforma esos puntos de indeterminación —ónticos— en vacíos de interpretación —hermenéuticos—. Y es que las oraciones, nosotros diríamos los fragmentos, no solo sirven para referir contenidos de un mundo narrativo siempre incompleto, sino que también, señala Iser, son esenciales a la hora de generar expectativas (1972: 220 y ss.).

Leer, ver una ficción consiste entonces en (re)construir la experiencia pasada, completar —como hacen los arqueólogos— la parte blanda del espécimen a partir de las marcas duras del hueso, según expone Fernández Mallo (2018*a*: 13 y ss.) en su particular manera de definir el círculo hermenéutico. Pero también requiere ir mucho más allá de este diálogo autor-intérprete, pretérito-presente. Iser deja claro que la obra nos obliga, durante el proceso de lectura, a traer a nuestro horizonte cultural particular esas ideas anteriores a nosotros para luego proyectarlas hacia el futuro: interrelacionar y contrastar lo esperado y lo acaecido con aquello que podría suceder.

Al mismo tiempo, pese a que suene contradictorio, cuando leemos o vemos una serie estamos forzados a salir de nuestra propia experiencia poética o televisiva. Porque, a la vez que incorporamos nuestros conocimientos para completar la ficción, hemos de ser conscientes de que los vacíos textuales pueden ser rellenados de otras maneras, desde otras perspectivas, con otros conocimientos diferentes. Sentimos la virtualidad de *nuestra* interpretación como un estado momentáneo, individual, que se abre a otras posibilidades. Esto es: disfrutamos del potencial sugerido por el objeto artístico, que no se agota en un proceso interpretativo único. Ahí reside la riqueza estética: «solo dejando atrás el mundo conocido de su propia experiencia es como el lector puede participar verdaderamente en la aventura que el texto literario le ofrece» (1972: 225).

El concepto de vacíos de interpretación, creemos, se puede aplicar perfectamente, incluso paradigmáticamente, a las obras seriales. Y en particular a casos inacabados como el de *Firefly*, que hemos definido como ficciones donde las expectativas pueden

alcanzar un nivel fenomenológico casi tan alto como la realidad ficcional representada *stricto sensu*.

Iser ya había señalado anteriormente que la literatura por entregas «aprovecha la indeterminación de manera especial» (1971: 139), ya que extienden durante días el periodo de tensión que aparece entre evento importante y evento importante. Este «efecto de "suspense" hace que intentemos imaginarnos la información de la que en ese momento no podemos disponer sobre la continuación de los acontecimientos. ¿Cómo seguirá? Cuando nos planteamos esta pregunta u otras semejantes, aumenta nuestra participación en la realización de los sucesos» (1971: 140).

A nosotros nos interesa ampliar su visión de lo serial más allá de la mera construcción de intriga, donde quizá también cabría repensar el célebre *MacGuffin* de Hitchcock (Truffaut, 1966: 115-117) como parte de una serie incompleta. Entendemos de igual manera que lo serial invita a la espera, y así a la suposición, la formulación de hipótesis, la puesta en común. Esta característica ha tenido influencia en el acto creativo al menos desde tiempos de Dickens y de la novela por entregas. De hecho, hemos defendido una versión, diríamos, extrema de esta hipótesis: las expectativas en ciertas series y en ciertos televidentes se hacen prácticamente realidad (ficcional).

Pero, además, pensamos que lo serial favorece otro tipo de relación con las expectativas. La proliferación de ambivalencias motiva el cambio brusco del horizonte de expectativas. Lo inacabado aviva la actividad consciente del trabajo interpretativo, pone de manifiesto la necesidad de repensar nuestras estrategias de visionado, nuestros prejuicios y la posición que asumimos como miembros de la audiencia. Funciona como un gatillo excepcionalmente fiable del efecto de desautomatización o extrañamiento, ese que, según Shklovski «liber[a] la percepción del automatismo» (1917: 68), nos hace detenernos ante las rarezas del objeto estético, «mueve de su sitio las características del objeto» y provoca «la conciencia» (1970: 63). Aquí la artificialidad de la obra, evidentemente, está elevada al máximo: no solo es una ficción con unas características más o menos novedosas, etcétera, sino que también es una obra cuya incompletitud está acentuada por la desorganización de los episodios y la aparición de tramas sin cerrar, en contra de todo criterio narrativo convencional.

La serialidad resalta así lo mucho que interpretamos de las cosas ante lo poco que sabemos de ellas, lo mucho que ponemos de nosotros mismos al intentar entender mínimamente un ente externo. Ante las teleseries, la convención nos dice que tenemos que sobrecompletar, ir mucho más allá de lo que conocemos, inventarnos capítulos que tal vez nunca existieron (o que de seguro nunca existieron tal y como nosotros los imaginamos). De hecho, cuando algo nos sorprende y no somos capaces de comprenderlo, lo más habitual es que penemos en términos seriales. «Nuestra hipótesis primaria

es que lo que él hace debe de tener algún sentido, y cuando una imagen incompleta no nos da las pistas, la situamos mentalmente en una serie» (Gombrich, 1959: 204).

En consecuencia, esa tendencia a generar más ficción y a producir especulaciones y completar virtualmente continuidades narrativas siguiendo diferentes sendas y manteniendo abiertas distintas posibilidades es, de alguna manera, una imposición nuestra, casi connatural a la psicología humana. Es uno de los gestos centrales de la experiencia estética y, curiosamente, también una de las constantes de la experiencia espectatorial de *Firefly*. Nosotros primero entendemos a Mal como un intento de cínico todavía con algo de estómago ante las maldades del mundo, aunque tampoco tenemos demasiadas pistas que nos lleven a ello; y luego, a fuerza de pasar tiempo con él, una vez que por fin conocemos su pasado (el episodio piloto lanzado tardíamente) reformulamos nuestra opinión y lo describimos como un idealista con graves dificultades para actuar con bondad en un mundo hostil. Es decir, que aprendemos sobre Mal de forma similar a como aprenden los personajes del mundo de ficción que se tropiezan con él. Y podríamos decir más: aprendemos sobre todos los personajes como los propios personajes aprenden en el universo de la serie. Este proceso por el que se asume una actitud previsoramente escéptica o agresiva que solo más tarde se convierte en amable y comprensiva es el más habitual en las galaxias de *Firefly*: una barrera protectora de reticencias que trata de discriminar personas honestas de hipócritas y vendidos. Nuestra experiencia hermenéutica se refleja así en la experiencia de los personajes de la obra, y viceversa. Porque, en el fondo, aunque nosotros no habitamos en una sociedad autoritaria, también convivimos siempre con el riesgo de lo inmoral.

La selva serial queda definida, de este modo, como un espacio para la ampliación de lo inacabado, la toma de conciencia de la labor intérprete y la introspección desautomatizadora que acompaña a toda ruptura de expectativas. Lo inacabado atenta directamente contra los principios medulares del dogma de la unidad. Si *Firefly* funciona es porque evoca muchas interpretaciones posibles y porque nos coloca en una posición incómoda. Ante todo, a causa de sus rasgos formales (una mezcla a veces tosca e inesperada de humor, violencia, sexualidad; de géneros muy diversos, como el *western*, el *scifi* o el relato de aventuras; de momentos serios y momentos que uno podría entender como autoparódicos). Pero también gracias a cómo señala constantemente hacia una realidad que nunca termina de explicarse, un más-allá sugerido pero inexplorado que moviliza en el espectador las ganas de saber y la necesidad de repensarse, un gran vacío que tendemos a completar incorrectamente para luego poder darnos cuenta de nuestros propios prejuicios.

Carrizo (2020) es lo que podríamos llamar una serie de autor. En un grado mucho mayor, incluso, que aquellas que podríamos tener en mente cuando alguien habla de series de autor. A lo largo de esta tesis hemos mencionado *showrunners* muy conocidos; también hemos señalado la importancia de esos nombres propios a la hora de articular, por ejemplo, la diferencia entre canon y *fanon* (el *buffyverso* de Whedon), la *marca* que trasciende del autor real al autor implícito (el periodismo de Simon) o los choques sistémicos entre imaginación estética y restricciones económicas propios de la industria fílmica (las imposiciones a Lynch). Y estamos seguros de que hay muchos otros autores que el lector habrá tenido presentes, como Lena Dunham, Vince Gilligan, Aaron Sorkin, Phoebe Waller-Bridge o Mathew Weiner.

No obstante, *Carrizo* es la serie más pequeña de la que vamos a hablar, un proyecto minúsculo si se compara con cualquiera de los que han liderado los creadores anteriores. Es un trabajo de apenas un par de personas ajenas al sistema financiero de los medios de comunicación de masas y del ambiente televisivo español: no dependieron de actores, sonidistas, directores de fotografía, maquilladores… Anto Rodríguez, artista asturiano —y director del proyecto—, dedicó parte de la pandemia a tomar imágenes antiguas, escribir un guion inspirado en ellas, montarlas y subtitularlas. A él se unió Óscar Bueno, que propuso una banda de sonido para la banda de imagen. Creada en colaboración con La Casa Encendida, *Carrizo* pudo verse en el canal de Vimeo del centro cultural entre el 29 de mayo y el 26 de junio de 2020, con el estreno de un capítulo a la semana. Actualmente se encuentra alojada en la página web de Anto Rodríguez y en su canal de YouTube.

La razón por la que nos interesa esta serie para hablar de la inacababilidad es porque está pensada y construida desde ciertos agujeros, ciertos silencios. Aprovechando la libertad de producción que disfrutaban, sin las imposiciones de la televisión en abierto o de las grandes plataformas, Rodríguez ha conseguido provocar unos efectos más o menos similares a los ya vistos con *Firefly*. Solo que en este caso la recepción inacabada no proviene de una imposición arbitraria, contextual, sino de la textualidad misma de la obra. Así, al igual que hicimos en §3.2, donde estudiamos series inacabables en un sentido doble (por acumulación externa, con la extensión de *Buffy*, y por acumulación interna, con el detallismo de *Gravity Falls*), aquí vamos a analizar series inacabadas por decisión externa (los cortes de *Firefly*) y por decisión interna (los vacíos de *Carrizo*).

Carrizo comienza todos sus episodios con un texto que explica los orígenes de la obra y que, pensamos, ayuda a entender nuestra interpretación:

> En 2014, mi amiga Cris Blanco me regaló una caja de postales antiguas que se había encontrado. Jugando con ellas, intentando darles movimiento, he ido descubriendo muchos relatos.

> La serie que vais a ver es uno de ellos. La he construido utilizando únicamente las imágenes de esas postales y, en cada capítulo, una fotografía mía de cuando era pequeño. El argumento es una trenza de recuerdos, postales y ficción.

Es decir, que lo que nos vamos a encontrar en *Carrizo* es un montaje compuesto por imágenes vacacionales, acompañado por grabaciones de sonido ambiente y por texto. Estos tres niveles simultáneos amplían la habitual concepción bifaz del relato audiovisual (auditivo y visual, valga la redundancia), expuesta por Gaudreault y Jost (1990): lo extienden a una narración triple. Por un lado, se nos muestran lugares, objetos, personajes, colores y sombras tal y como aparecen en las postales. Por otro, escuchamos ruidos, música y sonidos de todo tipo, algunos de los cuales asumimos como intradiegéticos y otros como extradiegéticos. En tercer lugar, leemos (que no escuchamos ni miramos, estrictamente) los diálogos de los personajes y, de vez en cuando, alguna que otra acotación: el relato que le han sugerido las postales a Rodríguez y que él traslada de su mente a la pantalla mediante la superposición de subtítulos. Este último nivel podría confundirse con los otros, pero la serie prefiere de manera muy clara no enunciar la voz de los protagonistas a través del audio ni mezclarla con lo estrictamente visual.

Ver, escuchar, leer. Por cada una de estas tres vías se nos cuenta parte de una historia, o podríamos decir que por cada una de ellas se nos cuenta una historia. Nuestra labor debería ser la de disolver las tres en una interpretación única, más o menos coherente: el universo ficcional que funda *Carrizo*. Pero, frente a la costumbre general del cine y las series, donde el espectador aglutina en una sola recepción todos los estímulos que recibe, tengan el origen que tengan, estén expresados a través del medio que sea, aquí las piezas no terminan de encajar.

En realidad, la propuesta de Gaudreault y Jost ya incidía en el hecho de que cada medio, cada materialidad artística, actúa en último punto con independencia del resto. Lo más común es que siempre se dirijan hacia el mismo lugar, que todas caminen en única dirección, creando así una ficción cohesionada. De hecho, no parece ilógico pensar en *Casablanca*, por citar un clásico, como una sola narración en lugar de como dos, ya que todos los elementos funcionan integrados, orgánicamente, fundiéndose en una mundo posible uniforme. Pese a la convivencia en *Casablanca* de dos medios (sonido, con una serie de temas musicales altamente relevantes y alusivos, e imagen), resulta casi imposible ver el filme como algo distinto de una única cosa.

No obstante, si aplicamos la concepción monista de la narración a ciertas obras o pasajes de obras, seremos incapaces de explicar con detalle cómo se construye el universo narrativo, con qué voz, desde qué perspectiva o qué tono. Hay algunas películas y series que se sirven del contraste entre la banda de imagen y la banda de sonido como

recurso estético. Tal vez el caso más conocido sea *Hiroshima, mon amour* (1959), ejemplo de cómo, al acumular *varios medios* en *una sola obra* (y no hay obra exclusivamente visual, nos recuerda Mitchell, 2005), es posible narrar simultáneamente dos o más cosas distintas.

Con todo, consideramos que *Carrizo* problematiza también esta argumentación de Gaudreault y Jost sobre los *media studies*. Precisamente porque se enfrenta a ciertas concepciones ingenuas de lo narrativo. Creemos que lo que sucede en esta serie es que emplea dos *medios* (visual y auditivo) pero tres *narraciones* (imágenes, subtítulos, sonidos) para construir su ficción. Y lo entendemos así en la medida en que, para nosotros, la narración no se define por el medio en que se transmite el mensaje, sino por la *percepción* de una representación de acontecimientos, ejercidos o sufridos por unos actantes en un tiempo y lugar, con cierto orden, ritmo, frecuencia y focalización (no siendo ninguno de estos elementos —que tomamos de autores clásicos en este ámbito, como Bal, 1985—, de por sí muy difíciles de describir y delimitar, necesarios ni suficientes). De este modo, la narración estaría constituida como una *relación* entre texto y usuario. Algo parecido a la relación entre historia y relato de la que habla Genette (1972: 84-85), al orden secuencial que comenta Chatman (1978: 20-23), o a la «nueva congruencia en la disposición de los incidentes» de Ricoeur (1983: 31), solo que ahora tomando el pulso a la recepción, no a la autoría. Entran en juego, junto a los elementos puramente objetuales, también aquellos elementos situacionales y sociohistóricos que activan la narratividad (Herman, 1997).

Defendemos, por tanto, que en una misma imagen puede haber varias narraciones simultáneas, y que una imagen y un sonido pueden combinarse en una única narración. La relación que proponemos se define por cómo *el receptor* combina los aspectos formales *del texto* en función de la contigüidad semántica del mundo posible (causa-efecto) o la contigüidad pragmática del significado (isotopía, unidad temática) que el texto mismo permite. O, dicho con otras palabras: la narración surge allí donde es rentable encontrar narración, donde tendemos a unir los puntos porque su vínculo *makes sense*. (Preferimos la forma inglesa, que enfatiza el carácter artificial y activo de la producción de sentido, frente al verbo pasivo *tener* en castellano.) Solo cuando el individuo *crea* nexos al leerlos, escucharlos o verlos y les dota de una continuidad semántica o pragmática puede hablarse estrictamente de narración.

Somos conscientes de que definir este concepto apelando al material previo —el contenido, la historia, los hechos brutos— sigue una lógica convencional y circular que algunos investigadores como Culler (1981) han tratado de deconstruir. Pero, al desplazar la teoría de la autoría a la recepción e incluir lo contextual, este debate pierde importancia, pensamos. La categoría de lo narrativo opera de manera gradual (Prince,

1989: 26); dependiendo de cómo se use, de qué sentido le otorguemos, guarda potencial para incluir prácticamente todos los sucesos y procesos conocidos por la humanidad. Pero si comúnmente la empleamos de cierta manera probablemente es porque nos «funciona». De ahí que la generación de relevancia, y aquí *relevancia* tiene que entenderse de un modo muy amplio (a la manera de Sperber y Wilson, 1986), nos parezca un criterio lo suficientemente fuerte para distinguir lo narrativo de lo que no lo es. Basar la definición en la relación con el intérprete permite explicar sus límites porosos y nos exime de buscar una esencia objetiva de este concepto.

La categoría de lo narrativo puede usarse para denominar un número muy amplio de sucesos, desde formas textuales muy concretas hasta prácticamente cualquier fenómeno o hecho conocido por la humanidad. Podemos hablar por tanto de este conjunto de «lo narrativo» como una estructura organizada gradualmente, como un concepto en el cual encontramos usos más centrales (más «puramente narrativos») y usos extrínsecos (Prince, 1989: 26). El hecho de que haya unos «usos más normales» del adjetivo *narrativo* viene a decirnos que, en una de sus acepciones, resulta especialmente funcional. Es decir, que la denominación resulta especialmente brillante cuando se aplica a una forma determinada de realidades. Que hay una serie de aplicaciones del adjetivo que resultan especialmente *relevantes* para nosotros. Aquí, al hablar sobre qué puede ser relevante, hemos de tener en cuenta que lo hacemos con cierta laxitud. En términos de cognición y de procesamiento de estímulos, las cosas, las palabras, son *relevantes* por muchos motivos, de muchas maneras, como señalan Sperber y Wilson (1986), en la estela de Grice (1975). Pero esta idea de la relevancia nos resulta criterio suficiente para distinguir lo «narrativo» de lo que no es «exactamente narrativo»: cada intérprete, cada individuo, capta este significado y esta parcela de la realidad de forma relativamente distinta, y eso nos libera de la necesidad de buscar una definición esencial y pretendidamente de un concepto que carece de esa esencialidad. «Narrative is not just an object to be interpreted and evaluated but also a way of interpreting and evaluating», asevera Phelan (2008: 167).

En todo caso, volviendo a lo que nos ocupa, hemos expuesto que *Carrizo*, obra audio-visual, presenta tres narraciones sincrónicas: las postales, el texto escrito y los sonidos. Decimos que son tres porque cada una de ellas avanza sin terminar de armonizarse con las otras dos, en contra de lo habitual. Y, aunque el recurso de los subtítulos que contrastan no es original de esta serie (por ejemplo, uno de los diálogos más famosos de *Annie Hall*, 1977, está acompañado por los pensamientos de los personajes trasvasados a texto escrito), el caso de *Carrizo* presenta la peculiaridad de buscar distancia narrativa *en un único medio*, en la banda de imagen (por lo que se parece más a casos como el de *My Mexican Bretzel*, 2019, suerte de documental experimental o ensayo-ficción). La mayor distancia entre narraciones no la tenemos aquí entre lo que

vemos y lo que oímos, como con Resnais o Allen, sino entre lo que vemos y lo que leemos. Es en la pantalla donde nos encontramos superpuesto el choque, donde se materializa la ambigüedad.

La narrativa musical, por su parte, se mantiene un tanto al margen, a veces apoyándose más en las postales, a veces más en los subtítulos, a veces siendo casi un apoyo independiente. Entendemos que ese desapego es intencional: no quiere posicionarse y anular la ambivalencia, la pluralidad de un mundo de ficción de la serie. Los sonidos dan un paso atrás, remiten directamente a la realidad empírica bruta, no toman partido en la ficción. Y nos dejan solos en el precipicio que separa las imágenes documentales-turísticas y los diálogos imaginarios-subjetivos.

Pero hay una segunda peculiaridad en *Carrizo* que no hallamos en *Hiroshima mon amour* o *Annie Hall*, y que puede ayudarnos a entender el porqué de todo esto. En ningún momento de su metraje podemos afirmar qué está sucediendo exactamente en el mundo de ficción (en *Hiroshima* nada nos hace dudar de que ha habido una catástrofe nuclear y de que hay una pareja de amantes conversando, en un contraste introspectivo y lírico; en *Annie Hall* dos personas hablan y ligan, al mismo tiempo que se juzgan a sí mismos y al otro, en un choque irónico y cómico). *Carrizo* se mantiene, no obstante, en un deslizamiento constante entre las diferentes interpretaciones posibles.

La curiosa forma de esta serie en verdad remite, en verdad, a sus temas principales: el recuerdo, el folclore, la infancia, lo *queer*. *Carrizo* está narrado por un niño que pasa el verano en el pueblo con sus abuelos cuando se ven sorprendidos por la llegada de alienígenas. Desde la primera secuencia, el protagonista y la localidad se asocian con el símbolo del río, contrapuesto a las raíces de los árboles: hay siempre una falta de estancamiento, llegadas y marchas, una confluencia de distintas aguas. Como el turismo de ciudad, que va a pasar el verano al campo durante un mes para luego volver a su rutina. También como ese pueblo de pronto atestado de gentes variopintas de aquí y de allá, cúmulo de cuerpos, psicologías, valores y pensamientos dispares que se resisten a formar un sistema estable y coherente. Y también como las múltiples identidades contemporáneas, siempre al borde de la mutación, que Rodríguez ha investigado en trabajos anteriores.

Para llevarnos a ese escenario, decíamos, *Carrizo* se apoya en la falta de concreción, en el hueco existente entre las tres narraciones. Nunca veremos, por ejemplo, las jeringuillas ni oiremos sonidos asociados al mundo de la drogadicción o el crimen, aunque la abuela hable de que hay que tener cuidado con ellas al pasear por la ribera del río. Tampoco podremos mirar nunca los extraños cuerpos de los extraterrestres, por mucho que aparezcan en los diálogos mientras suena música ligada al cine de ciencia ficción para recordarnos su presencia. Solo accedemos a fracciones del mundo de *Carrizo* a través de una narración en solitario. Nada encuentra la sustanciación plena en

las tres, pues las tres tienen direcciones diferentes y solo intersecan en puntos muy concretos y escasos.

Creemos que lo más intuitivo es asumir la historia de los subtítulos como la principal. Nos parece la más compleja, la *historia* más prototípica (utiliza el código lingüístico, tiene personajes con nombre propio, distingue claramente los acontecimientos, etcétera). Esto implicaría aceptar momentos especialmente artificiales en las otras dos narraciones, donde la representación visual o auditiva no se basan en la semejanza con el referente de los subtítulos, sino todo lo contrario. No puede dudarse de que son representaciones, porque referencian: se colocan en el lugar de lo simbolizado (Goodman, 1968: 19-21), asumen el objetivo de representarlo, muestran la intención de estar indicándolo (Walton, 1990: 51-52). Pero esta señal pretendidamente extrañante enfatiza lo disímiles que son signo y referente. Leemos sobre gente del pueblo tomando el sol a la orilla del río, pero se nos muestra una fotografía de una piscina; hay disparos de armas alienígenas, pero solo escuchamos música electrónica. *Carrizo* toma imágenes y sonidos que desentonan con la historia contada por Rodríguez. De este modo, pensamos, la serie propone entender la ficción como un «ir más allá» de lo real, extenderla un poco hacia lo insinuado. Si admitimos esta interpretación, las historias inventadas son algo así como realidades exageradas o retorcidas, aunque siempre atadas al mundo factual en el que vivimos.

Sin embargo, también existe la posibilidad de entenderlo al revés y pensar que los subtítulos son secundarios o complementarios. Pueden ser considerados una deformación necesaria, una estrategia retórica de la que Anto Rodríguez se vale para representar una época lejana que, más que conocer, recuerda. Pese a que la *narración* líder parezca la de los subtítulos, en verdad sabemos que la serie tiene mucho de *descripción*, y quizá debamos considerarla más un retrato histórico que una fábula. Si fuera el caso, entonces serían las imágenes las que llevarían la voz cantante. Constituirían el núcleo interpretativo de *Carrizo*, mientras que las otras narraciones deberán ser consideradas dependientes con respecto a ellas.

Veámoslo del siguiente modo: en la serie hay monstruos asesinos que llegan del espacio exterior, sí, pero también se incluye una fotografía personal del autor por episodio, textualizando la idea de que *Carrizo* es, pese a todo, una suerte de testimonio. Y, de hecho, el proceso de creación también forma aquí parte de la obra en un sentido inmanente, al ser explicado al comienzo de todos los capítulos, según indicamos. La descripción de cómo se ha realizado la serie no solo hace hincapié en la distancia entre imagen y subtítulo, también en la labor interpretativa que el propio Rodríguez lleva a cabo constantemente. Primero, forzando una narración imposible entre imágenes de postales que nada tienen que ver entre sí. Segundo, generando una historia desde el recuerdo de los veranos leoneses, que tampoco coincide con la realidad representada

en las postales de origen catalán. Tercero, mediante el *punctum* —a veces enfatizado desde el montaje: con recortes, *close-ups*, movimientos de cámara— que el autor siente al ver esas postales en el presente, ya adulto, tras haberse formado en teoría del arte.

Desde este punto de vista, parecería más lógico valorar *Carrizo* como una representación histórica, que no tiene ambages en recurrir a la ficción porque, en pleno siglo XXI, es consciente de la incompletitud propia de todo relato de no-ficción. Las obras con pretensión de autobiografía siempre tienen que recomponer, organizar y suplir ciertos vacíos, y Rodríguez opta por inundar los de *Carrizo* con eventos fantásticos y de ciencia ficción, abiertamente inventados.

Entonces, ¿con qué opción quedarse? ¿Qué narración se impone sobre las otras? No es fácil decidir. Cuando el espectador ve la serie, ninguna de las dos posiciones termina por sobreponerse. *Carrizo* encarna uno de los grandes debates de la teoría literaria y la estética en general: el problema de la ontología de la ficción. Resulta, de hecho, que el mundo representado es en sí mismo un gran punto de indeterminación (Ingarden, 1931: 294). En contra de lo que propugna Todorov, resulta imposible «a partir de varios relatos [...] construir *un* solo evento» (1975: 97). No sabemos qué tomar como discurso recto y qué como discurso figurado, qué es un rasgo constitutivo del mundo ficcional y qué una simple «manera de hablar», una alusión indirecta. Tenemos acceso a distintos tipos de signos, pero no podemos afirmar prácticamente nada de sus referentes. Porque en realidad hay como mínimo dos mundos representados, en equilibrio, y no sabemos cuál está sosteniendo y expresando al otro: si se está dejando un testamento de los hechos pasados por medio de una ficción que no esconde sus artificios (los eleva, en todo caso, al estatus de memoria) o si se está siguiendo la historia ficcional que brota de la imaginación de un niño, partiendo de recuerdos del autor y que el lector podrá concretar —más o menos— con sus propios recuerdos (incrustándolo en la realidad empírica). La obra no propone suficientes «sugestiones y directivas» (Ingarden, 1968: 41) para zanjar esas indeterminaciones fenomenológicas.

Sintetizamos lo dicho en las siguientes posibilidades:

— *Carrizo* es una ficción (basada en hechos reales, como suele decirse). Todos los elementos que aparecen en la serie son *props*, mecanismos que activan nuestra imaginación y producen el *make-belive*. Con la excepción de los subtítulos, las imágenes y los sonidos habrán de ser considerados metonímicos o metafóricos, pues no pueden hacer referencia directa al universo ficcional, sino que lo sugieren.
— *Carrizo* es un documental (o una docuficción, a lo sumo). Pues igualmente es posible entender que todos esos elementos en realidad deben ser rastreados como signos —en un sentido clásico: 'lo que está en lugar de otra cosa'— del

mundo empírico. No hay representación perfecta, y *Carrizo* funciona como prueba de y discurso sobre acontecimientos factuales (Nichols, 1991: 14).

— O incluso que *Carrizo* es la representación de un recuerdo (o la representación de cómo se representa un recuerdo, quizá). Debemos valorar la posibilidad de que la serie no hable de imaginaciones mentales ni de realidades físicas, sino de la actividad creativa de Rodríguez. La función poética de Jakobson (1960: 37-38) aparecería aquí en su máximo exponente. La serie estaría refiriéndose entonces a un espacio-tiempo de naturaleza ambigua que nosotros no sabríamos si inclinar hacia la ficción o el documental, y que es el propio de toda obra artística, ella misma incluida.

Así, según cómo entendamos el porqué de la serie, decidiremos qué nivel ontológico otorgarle. No están claros los límites entre conocer la realidad de un pueblo de verano, los recuerdos del autor, los tópicos que se han transmitido a través de lo folclórico, los acontecimientos increíbles que son evocados por aquel pasado y por estas postales. Son, en principio, entidades heterotópicas fundadas sobre objetivos contradictorios. Algunos muy atados al realismo testimonial, otros arrastrados por cierto lirismo evocador; todos confluyen en *Carrizo*.

Con lo que hemos pasado de hablar de las varias narraciones en fricción de *Carrizo* a repensar cómo es una serie que «hace» varias cosas (como mínimo, dos cosas irreconciliables: se presenta a sí misma como un recuerdo y como una ficción, apela a una realidad externa y «real» y evoca un mundo imaginario, sin existencia física). Y creemos que aquí está una de las vías interpretativas de la serie, si es que somos capaces de dejar por un momento este debate para centrarnos en los efectos que la obra produce en el espectador y en las reflexiones que pueden extraerse de ella. A Rodríguez le interesa mantenernos en la ambigüedad semántica que permite el medio televisivo. Nos coloca justo en el centro del embrollo y nos hace dar vueltas, tomar consciencia de la complejidad de su serie. Quizá porque considera que es ahí donde nos movemos siempre cuando recordamos, algo que tiende a pasar desapercibido.

Ya en su tesis doctoral, sobre la autobiografía, había explorado sensaciones semejantes:

> Cuando los cuerpos de las imágenes se ponían a vibrar por estar juntas, es decir, comenzaban a relacionarse entre sí de una forma diferente a como lo hacían antes, podíamos empezar a ejercitar nuestra mirada en la grieta, en los espacios en que encontramos nuevas dudas y en los mecanismos que nos llevaban a dejar las imágenes en su equilibrio. Tratar de mirar esas imágenes juntas sin producir el relato que sabíamos que podríamos escribir era un ejercicio de replantear las estrategias que nos ayudaban a crear nuevas grietas, a seguir resquebrajándonos, en definitiva, a acercarnos a la fatiga de materiales. Mirar así estas imágenes era esquivar toda la arboleda de prejuicios y juicios que no nos

> aliviaban sin saber qué podíamos encontrar al final del bosque. (Rodríguez Velasco, 2019: 170-171)

Cuando Rodríguez impone esa posición confusa al espectador, consigue hacer brillar —como vimos que sucedía con *Firefly*— el extrañamiento, el vacío interpretativo, así como las categorías típicas con que pensamos las historias. El inacabamiento de la obra cuestiona el que la ficción «única» puede estar alguna vez cerrada del todo, en la medida en que siempre es permeable a lo subjetivo y lo «real», que incluso en esa «narrativa del yo» que conforma la identidad (uso extraño, liminal, del concepto *narrativa*) se cuelan los rasgos propios de la narrativa construida, ficcional, estética (uso central de *narrativa*, prototipo extendido por entre sus usuarios). También se deja entrever que es imposible el recuerdo sin ficción. Esa falta de cierre —forma— contamina al resto de elementos de la obra y se vuelve un tema central —fondo— de *Carrizo*:

> Me gustaba pensar la representación en su indefinición, como la relación entre ficciones y reales, formas y fuerzas, en el entre. En el momento en que se encontraban en la *relación a-paralela*, el uno devenía el otro y viceversa descubriéndose en el gesto rizomático de estar compuestos por el otro y ser ese a su vez. (Rodríguez Velasco, 2019: 188)

Con lo que se evita tener que construir un universo coherente, plenamente unitario, que se sitúe en uno de los lados de la frontera ficción-realidad factual con claridad, inequívocamente. Una particularidad que, según veremos en el próximo apartado §3.4, es típica de las teleseries. *Carrizo* no se limita, sino que transita esas fronteras en un viaje de ida y vuelta constante, y tiene como resultado un discurso lleno de hilos sueltos e incógnitas. Es capaz de señalar la mezcla compleja e inverosímil de la vida real, que fluye más allá de los bordes de la obra y que solo se insinúa en su estructura desestructurada, a la manera de *Better Things*.

Así se hace posible que el tono costumbrista casi nostálgico («güelita», «paisano», «no te manques», «la zarzamora y el tomillo», «mañana tenemos que ir a comprarte unas chanclas al mercadillo; llevas las cangrejeras del economato con la hebilla colgando») se funda con una realidad al mismo tiempo quinqui (en la ribera hay jeringuillas, comentábamos) y *queer* (el protagonista es homosexual, la abuela tiene una aventura, digamos, con un personaje muy diferente a ella y a su marido). Hay realismo, pero también distopía cuando los extraterrestres toman el poder y esclavizan a parte de la población. Hay humor, romance, acción, y estos géneros están a la misma altura —en el *mix* que es *Carrizo*— que la autobiografía o el documental.

La serie, de este modo, pone sobre la mesa algunas cuestiones. ¿Qué queda de real en el recuerdo infantil?, ¿qué queda de real en el recuerdo turístico?, ¿cómo hacemos encajar el pasado con el suvenir?, ¿cómo narrar esos encuentros imposibles, que a ojos de hoy resultan inverosímiles?, ¿cómo hacer del *punctum* una narración honesta? Si

queremos hablar del niño de ciudad inserto de golpe en el regionalismo del pueblo familiar, de la identidad de una persona, época o lugar (especialmente si están atravesados por un conflicto político, como siempre lo están)…, hemos de aceptar y hacer evidente la imposibilidad de una recuperación aséptica de cualquier momento histórico. Se da una especie de imposibilidad de representar la memoria, como también de representar lo folclórico, si no es mediante su transformación radical y contradictoria en sí misma.

Esa indeterminación, sin embargo, no implica que la serie se deshaga en algo etéreo y sin entidad propia. No estamos describiendo una falta de consistencia general o caprichosa, sino una consistencia agujereada a conciencia. *Carrizo* es «una especie de serie-karaoke» (La Casa Encendida, 2020: s. p.) donde se vuelve explícita la necesidad de que cada uno complete a su manera el mundo narrado. Y eso «significa que el río de mis recuerdos de Carrizo no tiene que ser el río real, pero todo el mundo, cuando vea la serie, va a estar en ese río de Carrizo y no en cualquier otro» (Rodríguez *apud* Brandón, 2020: s. p.). Al pedir la colaboración del espectador, el autor se asegura de encontrar un criterio unificador que justifique la convivencia de aspectos e intenciones irreconciliables, imposibles de agota, algo que ya ocurría, aunque de modo distinto, en *Gravity Falls*. Es cada cual quien rellena los espacios y aporta, con sus prejuicios y sus recuerdos, las imágenes que faltan por explicitar en la ficción. Si la serie inacabable ofrecía, prototípicamente, saturación simbólica y significativa para fomentar la colaboración entre espectadores, la serie inacabada lleva a la individualidad, a la proliferación de múltiples interpretaciones irreconciliables, exclusivas, y a la tolerancia para con otras posturas.

Además, esta falta de concreción constante tiene consecuencias estéticas particulares. El protagonista, por ejemplo, a veces está cerca de ser un niño (dice «jolín»), en otros momentos es el paradigma del adolescente (tiene problemas para comunicarse o gestionar sus relaciones amorosas y de amistad) y en ocasiones actúa como un adulto (trabaja). Ese fluir inconcreto causado por no poder verlo, o mejor dicho, porque lo vemos de muchas maneras —encarnado en imágenes de otros— y ninguna como es él verdaderamente, permite una caracterización móvil, desatada, acorde con su personalidad y sus problemas vitales. En el fondo, no es ni un niño, ni un adolescente ni un adulto, idea que nos parece muy ilustrativa de cómo es una persona prepúber.

Y, retomando la imagen del río, tampoco es un personaje de moral clara, de sexualidad explícita ni de sentimientos transparentes, monocordes o estáticos. Las reminiscencias que invoca *su* narración no son del todo positivas con respecto al pueblo. Es evidente que le tiene cariño, que guarda recuerdos muy especiales de él, pero al mismo tiempo lo muestra como un espacio de violencia, donde la llegada del otro es motivo

de conflictos políticos, económicos y sociales. También es un espacio de roces personales, desamor y enemistades.

Un segundo ejemplo breve lo encontramos en el romance entre la abuela y uno de los *aliens*. En el capítulo tercero, «El regalo», Rodríguez opta por dar la vuelta a las postales: incluye los mensajes escritos, con faltas ortográficas y deslices gramaticales, y los pone en la boca del extraterrestre que flirtea con la abuela. Resulta que está casado (o la convención equivalente en su cultura sideral) y tiene setenta y tres hijos. Este ejercicio de apropiacionismo lingüístico muestra textos que enviaba gente que trabajaba en Madrid a sus casas o sus amantes (diríamos que son originales, por las mayúsculas, las erratas y la mala puntuación, aunque no hay manera de comprobarlo). Y aquí subrayan el confluir del acontecimiento histórico y la fábula fantasiosa. Así, los amantes quedan comparados con el extraterrestre protagonista y la abuela. El enorme abismo que se abre entre estas dos parejas, y que responde al abismo entre el documental y la ficción, es lo que genera el sentido metafórico. La extravagancia del otro, el atractivo de la diferencia, el peligro de la colonización, el viaje como *shock*, la magnificación de lo extraño, el recuerdo como sueño inverosímil, el presente como aventura, el folclore de lo que nunca sucedió. Ya lo indicó Empson: «the machinations of ambiguity are among the very roots of poetry» (1930: 3).

En definitiva, la ambigüedad que consideramos típica de las teleseries se presenta en *Carrizo* como un mecanismo retórico central y, al mismo tiempo, como uno de sus temas principales. Hemos hablado ya de las expectativas construidas por la serialidad que en cualquier momento pueden frustrarse y no ser resueltas. La idea de la continuidad potencialmente ilimitada a través de pequeños fragmentos, así como la proyección de una serie de convenciones narrativas sobre estos productos nos hacen verlos como «abiertos», susceptibles de sorprendernos. En este caso vemos además que esa ambigüedad se proyecta también hacia otros aspectos típicos de lo televisivo, como es su medio, el audiovisual. No dudamos, por tanto, de que los vacíos al estilo *Carrizo* aparezcan en filmes no seriales: por supuesto, este tipo de indeterminación óntica no es exclusivo de las series de televisión. Pero que haya sido un recurso en este caso precisamente, en una obra construida a partir de fragmentos —de postales, de sonidos, de diálogos sueltos construidos *ad hoc*— que trata de lugares imprecisos y a medio camino de dos estados —la adolescencia, el romance extraconyugal, las vacaciones, los extranjeros— se nos aparece como algo iluminador. La ambigüedad consigue esconderse con especial fuerza entre los pliegues, entre capítulos, en los espacios en blanco (o en negro, ahora veremos) y en los silencios. Y las series, muchas veces inacabadas, sin terminar de rematar, tal vez hayan de ser consideradas la epítome del pliegue.

No podíamos terminar el apartado §3.3, la sección de lo inacabado, sin mencionar el final televisivo tal vez más famoso de todos los tiempos. La noche del domingo 10 de junio de 2007 miles de estadounidenses comprobaban si había habido un corte de electricidad en el vecindario, se les estaba estropeando la pantalla de la televisión o si era el cable lo que les daba problemas. «Made in America», 6x21, el último episodio de *The Sopranos*, parecía mantenerse en la tónica habitual hasta que, de pronto, la imagen cortó abruptamente a negro.

Y el plano en negro y en silencio persistió durante bastante tiempo, muchísimo para lo que es habitual en el medio televisivo, que —como en la radio, y agravado por el *flow*— no suele aceptar la pausa. Once segundos después, que debieron de hacerse larguísimos para aquellos que los vieron en su emisión original, aparecieron por fin los títulos de crédito. *The Sopranos* se había terminado para siempre (o por lo menos hasta el anuncio de una película precuela, *The Many Saints of Newark* [*Santos criminales*], en 2021).

La decisión estética de un final que es un no-final generó desde el primer día grandes revuelos, polémicas e interpretaciones. A nosotros nos parece oportuno incluirlo aquí porque, al igual *Better Things* textualizaba lo inacabable en su estructura, *The Sopranos* —creemos— textualiza estructuralmente lo inacabado en esos últimos instantes de la serie. No hace falta que la productora cancele la serie, como con *Firefly*; tampoco recurrir a sutilezas e insinuaciones, a la manera de *Carrizo*. Algunas de las teleseries más conocidas aplican igualmente el truncamiento como estrategia estética de forma evidente, y lo muestran con la presencia incontestable del vacío: una sección clave de la obra está literalmente constituida por la falta de imagen y sonido.

Cabe preguntarse, entonces, por qué. Es una decisión consciente, poco intuitiva, que va en contra de las reglas habituales del medio, el género y la propia obra (no había sucedido en otros episodios ni, que sepamos, en los *series finale* de otras series). Por tanto, debería ser interpretable: habría de ofrecernos al menos algo de rentabilidad significativa.

Sin embargo, no hay una respuesta clara y unívoca al respecto. Mittell (2013*b*) ha enumerado diversas posibilidades, las más coherentes y fundadas. Por un lado, se ha hablado de un gesto de David Chase, *showrunner* de *The Sopranos*, dirigido a responder a la actitud exigente de la audiencia: una demostración del poder incontestable del creador sobre sus contenidos. Por aquel entonces existía mucha presión entre los creadores de la serie. Había grandes expectativas puestas en el capítulo final. Así que se optó por lanzar una suerte de regalo envenenado a los fans demasiado implicados y críticos, ese que Mittell describe como «forensic fandom» (2013*b*: 333).

Los seguidores más entregados, en un primer momento, probablemente lo pasaron muy mal aquella noche de 2007. La opción de que un fallo técnico hubiera interferido

en la secuencia más importante de todas, después de seis temporadas, decenas de historias, multitud de personajes, cientos de temas… resultaba aterradora. El cierre armonioso de la obra quedaba estropeado. No había epifanía, reflexión final ni guinda en el pastel. Mientras, quizá, Chase se divertía en su casa y se desquitaba de las tensiones en las que se hallaba inmerso. Hubo, desde luego, quienes se lo tomaron como una broma de mal gusto, incluso como un gesto agresivo o un vituperio.

Pero también se hicieron alegatos a favor de ese final, entendido como un juego, un misterio por descubrir abierto a la totalidad de la audiencia, en vez de un grupo selecto. Al fin y al cabo, *The Sopranos* era una serie con gran tirón a escala nacional y es natural pensar que Chase tuvo presente al grueso de su audiencia cuando escribió y montó la última secuencia.

La segunda manera de entenderla trata de seguir la lógica narrativa. La pantalla en negro vendría motivada por los acontecimientos previos, dentro del mundo de ficción de la serie. La lectura más común, en esta línea, es la que entiende el plano como una focalización interna de Tony Soprano, capo y protagonista de la serie. El negro que ve él, que vemos nosotros, es el vacío de la muerte. Tras haber entrado en el restaurante, poner una canción en la gramola, hojear la carta con su mujer, saludar a su hijo, morder un arito de cebolla, ver llegar a su hija al fondo del local…, alguien le dispara por sorpresa.

Esta hipótesis ha sido sustentada por marcas temáticas y simbólicas encontradas por entre los episodios, así como otras claves previas que relacionan muerte y ausencia, «such as Bobby's twice-repeated line "You probably don't even hear it when it happens"» (Mittell, 2013*b*: 336). Además, viene apoyada por la necesidad aprendida, como espectadores occidentales en el siglo XXI, de encontrar una escena conclusiva que clausure la serie. Y, dentro del género mafioso, no es infrecuente la muerte del protagonista (entre otros personajes), como en *Scarface* [*El precio del poder*] (1983) o *The Departed* [*Infiltrados*] (2006). Es fácil, así, que al revisar la última escena encontremos indicios por todas partes. Los planos parecen demasiado silenciosos, da la sensación de que cada línea de diálogo guarda un significado oculto, todos y cada uno de los personajes que entran en el restaurante resultan sospechosos, porque la narrativa de la serie nos ha acostumbrado a percibir enemistades entre prácticamente todos los miembros del clan de Tony.

En cualquier caso, si esto fuera así, la muerte súbita y fuera de campo vendría a subrayar algunas ideas que ya habían aparecido en la serie. Por una parte, muestra la arbitrariedad de la existencia, los cambios bruscos y las ilógicas discontinuidades que marcan el ritmo de la vida y de *The Sopranos* (a quién no le sorprendió la muerte de Chrissy). Por otra, nos evita *ver* la muerte de un criminal. Mittell apunta que sugerir

la muerte pero no enseñarla permite cerrar el relato sin que la audiencia pueda identificarse con Tony. Chase evitaría así la compasión. Y sin compasión, sin pena por el supuesto fallecimiento de un personaje con mujer e hijos, con problemas psicológicos y una clara intención de adaptarse al mundo en que fue criado, podremos juzgar a Tony como lo que en verdad es: un individuo de moral cuestionable, si no turbia, notablemente perverso en muchos de sus actos, pero que no nos desagrada tanto como debería. «[I]f we saw Tony's death, we could absolve ourselves from years of witnessing his atrocities and even revel in the blood lust as a sense of retribution» (2013*b*: 337).

Esta interpretación en términos morales-sentimentales nos parece adecuada, pero tiene el problema de partir del *a priori* de la muerte de Tony. Hay una tercera lectura complementaria, que igualmente acepta las dos anteriores (el mensaje a los fans y la búsqueda de asepsia emocional para incitar a una reflexión más «analítica», «fría» sobre qué es la vida y, sobre todo, cómo afrontarla). Según esta posibilidad, el plano en negro habla sobre los finales:

> many took the ending as a direct attack on viewers' desire for closure, justice, or a moral message, providing instead a lack of a conclusion out of a spiteful contempt for norms of narrative pleasure and television viewing expectations. (Mittell, 2013*b*: 335)

Quizá, por tanto, el último plano de *The Sopranos* hable de que la serie acaba porque tiene que acabar. (Pero podría seguir, como seguiría la vida de Tony, Carmela, Meadow o A. J.) Es una señal de que solo estábamos viendo una ficción, y de que la realidad tiene sus propias normas. Y sobre esas normas, las ficciones a veces no pueden decir demasiado (como mucho, pueden sugerir que están ahí, señalar fuera de sí mismas).

A nuestro parecer, esta hipótesis interpretativa se sostiene por dos razones. Primero, por la propia estructura de la serie, demasiado compleja como para analizarla aquí, pero que se caracteriza por una libertad total. *The Sopranos* acumula muchos episodios independientes, está más interesada en la construcción del aquí y el ahora que en generar cebos y suspense a largo plazo. El mismo Chase había señalado ya que no pensaba los capítulos atendiendo a su continuidad:

> There was a little bit of friction the first season between myself and HBO, because they were more interested in the serialized elements and I was not. «What's going to happen from one episode to the next?» «Are they going to kill Tony or not?» «Who planned it?» Or: «What's the result of what happened in episode 2?» I was more interested in discrete little movies. (Chase *apud* O'Sullivan, 2013: 66)

Y, segundo, porque la serie subraya una y otra vez su deuda con otras ficciones criminales para ponerlas en duda. O, dicho de otro modo, *The Sopranos* nos invita a

comprenderla desde el canon del género gánster como una suerte de variación costumbrista. A veces parece una proyección del género, manteniendo sus estilemas y recurriendo a esquemas más o menos típicos; pero por lo general se divierte con la distancia entre lo que fue el cine clásico y lo que es la «vida real» de los mafiosos, la cotidianidad que la televisión intenta captar episodio tras episodio, semana tras semana, en crecimiento simétrico con los actores y personajes.

Así se entiende por qué la trilogía *The Godfather* [*El padrino*] (1972, 1974, 1990) es aludida una veintena de veces a lo largo de la serie. También cobra relevancia el hecho de que muchos actores trabajaran en los grandes filmes *noir* de décadas anteriores; por poner algunos ejemplos, Tony Sirico, Lorraine Braco, Michael Imperioli, Frank Vincent, Tony Darrow, Chuck Low, Frank Pellegrino, Vincent Pastore, Suzanne Shepherd y algunos otros fueron parte del reparto tanto de *Goodfellas* [*Uno de los nuestros*] (1990) como de *The Sopranos*. E igualmente resulta muy explicativo que uno de los arcos narrativos de Christopher —el sobrino de Tony— al comienzo de la serie, a modo de presentación, tenga como temática sus intentos sin éxito de escribir una película de mafiosos. Chrissy es incapaz de escribir porque el abismo que separa los mundos de celuloide y el mundo factual es demasiado grande.

The Sopranos se desvela así como una desmitificación del género, una serie que lo actualiza en los años noventa y dos mil al mismo tiempo que lo descompone. Las rutinas de los gánsteres no son tan estilizadas como se han representado en el cine. Ellos también hacen barbacoas, discuten con su madre, van al psicólogo, tienen hijos rebeldes, hermanas aprovechadas y problemas sobre su identidad italoamericana (quizá uno de los grandes encontronazos en la serie es el de «Commendatori», 2x4, cuando Tony viaja a Italia para conocer sus orígenes y descubre que la cabeza de familia es nada menos que una mujer).

La sensación que nos deja, así, es que los elementos criminales están entremezclados con los cotidianos y familiares, pero muchas veces de forma abrupta, impura, chocante. Otro ejemplo claro puede encontrarse en «College», 1x5: Tony lleva a Meadow de visita a tres universidades cuando, de pronto, se topan con un soplón de años atrás, ahora en el programa de protección de testigos. Las dificultades de compaginar el rol padre y el de capo, escondiendo todo lo posible su faceta asesina, llevan a que su hija termine sospechando de él. Todo sale relativamente bien; esa es la tónica de *The Sopranos*, su característica distintiva frente a otras ficciones sobre la mafia. Los personajes conviven en un gris moral y los cánones del género son puestos un poco en duda, porque no terminan de ajustarse a las relaciones íntimas y a las imprevisibilidades cotidianas.

En consecuencia, entendemos que uno de los elementos más útiles para mostrar el fracaso de las convenciones, para desvelar la artificialidad con que se ha tratado en

el cine y en la televisión el mundo del crimen, puede ser el jugar con las expectativas del *series finale*. En la vida real, decíamos, no hay estrictamente inicios ni clausuras. Por eso tampoco tendría razones para haberlos en esta serie. No solo porque se estaría favoreciendo la creación de un sentido, de un mensaje último, donde Tony paga por ser malvado o se salva por mostrar siempre mano dura incluso con los personajes más cercanos; donde el espectador puede desarrollar tristeza, empatía, resentimiento, despecho… hacia los protagonistas, sus valores y sus ideales. También porque implicaría entender la realidad como una línea recta, ordenada orgánicamente, en lugar del discurrir rizomático confuso, ambiguo y dispuesto a múltiples interpretaciones.

Desde esta óptica:

> any concluding moment in a story is as arbitrary as the next. There is always more story to tell, and any conclusive ending is an illusion; thus the decision to end in the midst of the diner sequence is as valid as any other: abrupt and jarring but ultimately no less conclusive than any other arbitrary «resolution.» In other words, it is a way of stopping, but not ending, the story, via an abrupt end to the storytelling. Taken to a broader level, this is a bold critique of the arbitrary structures of serial narration and a refusal to comply with the medium's expectations and norms, a skeptical attitude toward television that *The Sopranos* consistently offered. (Mittell, 2013*b*: 336)

La distinción entre *stop* y *end*, entre 'parar' o 'detenerse' y 'acabar' o 'finalizar', nos parece muy adecuada. *The Sopranos* ejemplifica con mucha finura la cualidad de lo inacabado, ese rasgo que nosotros proponemos como central de un nuevo prototipo teleserial. En el fondo, nunca importó qué pasó con Tony y su familia, porque la riqueza estética de la obra siempre ha estado en su fluir.

Todas estas reflexiones sobre la obra inacabada quizá hayan recordado a un conocido aforismo de Friedrich von Schlegel. «También en poesía todo lo que está acabado puede estar incompleto, y todo lo incompleto puede formar, en realidad, algo acabado» (1797: 29, §14). Es, no cabe duda, una perfecta descripción del final de *The Sopranos*. Nos gustaría terminar este apartado §3.3 recuperando algunas ideas de este autor y, más en concreto, comentando uno de sus conceptos filosófico-estéticos centrales, que conecta bien con el estudio de lo serial. Vamos a hablar, pues, del fragmento.

Esta noción, «signo de nuestro tiempo» para algunos (Abuín González, 2006: 17), tiene tras de sí una larga tradición. Sin alejarnos demasiado en el tiempo, parecería extraño no aludir en una tesis como esta al fragmento romántico, al ensayo como fragmento, a las formas fragmentarias tan en boga en la posmodernidad… Pero al

mismo tiempo resulta igual o más extraño aún colocar todas esas realidades unas al lado de las otras. En especial cuando ninguna de ellas remite exactamente al tipo de fragmentariedad sobre el que estamos trabajando aquí. Para unas el fragmento es un género; para otras, una estructura; algunas lo entienden como un elemento interno, un pasaje; también están las que lo enfocan desde la recepción.

Sabido esto, sin embargo, vamos a intentar hacer un breve repaso por algunas definiciones importantes sin entrar a explicar todas esas divergencias. Dejamos el intento de agotar la práctica fragmentaria y su teorización a otros estudios monográficos, como el de Elias (2004) o el encabezado por Lynch (2016), repletos de bibliografía primaria y secundaria de gran valor, que aprovechamos para recomendar. A nosotros nos interesa recuperar solamente algunas ideas que pueden arrojar luz sobre el fenómeno serial y sugerir nueva terminología desde la que analizarlo.

Tal vez resulte extraño que la cita más conocida en relación con el fragmento romántico haga referencia a su independencia. «Como una pequeña obra de arte, un fragmento debe estar aislado del mundo que lo rodea y ser, en sí mismo, perfecto y acabado como un erizo», dice Schlegel (1798: 105, §206). El fragmento goza de una identidad separada, autónoma e incluso violentamente defendida de cualquier otra cosa ajena a él. Sorprende posiblemente porque el imaginario romántico de nuestro país está construido en torno a motivos como las ruinas, el libre vagabundeo o los manuscritos encontrados que narran historias *in medias res*, es decir, elementos incompletos o a medio hacer; o quizá porque suele definirse el Romanticismo como una corriente cultural que rompe con los rasgos típicamente neoclásicos de la simetría, la armonía y la unidad, valores que el erizo parece cumplir a su manera. La propuesta de Schlegel, en todo caso, subraya el carácter determinado, limitado y preciso del fragmento.

No obstante, si profundizamos un poco en la lógica temprano-romántica, pronto nos daremos cuenta de que su concepción de la unidad funcionaba de un modo distinto a como funcionaba la concepción neoclásica. Benjamin (1920: 44 y ss.), entre otros estudiosos, se dio cuenta de que esta cerrazón no es estática, sino dinámica. Al fin y al cabo, un erizo es un ser vivo que tan pronto está replegado, apuntando con sus pinchos a los posibles depredadores, como abierto, desenrollado, correteando alegremente por el bosque en busca de alimento o cobijo; que tiene una proyección en el tiempo, que cambia sin dejar de ser él mismo.

Además, para los románticos alemanes el erizo tal vez podría ser considerado, en tanto que entidad individual y concreta, como una alusión a algo superior, a una trascendencia que lo excede. Porque él en el fondo está incompleto y apenas es un esbozo de la infinidad eterna de la idea de Erizo. Al menos así acostumbraban a pensar la poesía. «Toda obra es por necesidad incompleta frente al absoluto del arte, o bien —lo

que significa lo mismo— es incompleta frente a su propia idea absoluta», parafrasea Benjamin (1920: 106) a Schlegel. El erizo es así un ser unitario pero cambiante; unitario pero indicio de la existencia un ente superior.

En esa paradoja de lo roto como signo de una entidad mayor, del todo que en verdad es una parte, de la unidad perfectamente cerrada y que sin embargo es solo un fragmento de algo absoluto, conciben los románticos la poesía. Y aquí *paradoja* no ha de entenderse en su faceta negativa, sino como rasgo propiamente definitorio de la estética del romanticismo temprano. Los románticos describen la obra de arte ante todo mediante la ironía: el arte empieza a hablar abiertamente sobre el arte, se sumerge en sus propios puntos ciegos en busca de hacer visibles las limitaciones del poema, tematiza las fronteras que separan los particulares del absoluto. Y es precisamente gracias a la toma de conciencia de esas aparentes contradicciones que se dan durante la creación, el análisis y la recepción estética como se logra alcanzar por fin la Poesía. Hay una especie de vacío que solo se insinúa cuando tratamos de llegar, y no llegamos. Se diría que, para Schlegel y compañía, el arte romántico había llegado al último escalón del progreso, al autocomentario que se eleva sobre sí mismo y se trasciende.

Apenas podemos acercarnos aquí a esta época de filosofía tan compleja, pero nos es suficiente con entender que Schlegel y su círculo cercano consideraban la obra de arte romántica como la concreción de las cualidades típicas del arte dinámico, histórico, trascendental, irónico y autoconsciente. Cada obra es algo individual, situado epocalmente y, al mismo tiempo, una alusión fáctica, palpable, de la Poesía, que es solo una, absoluta, superior a todos los poemas y de la que todos los grandes poemas participan.

Así, la cuestión de la unidad, que es la que más nos interesa aquí, se resuelve con la forma de la espiral. La unidad se expresa como una infinita reflexión de la obra en torno a sí misma, un constante camino sin final que rebota una y otra vez en el pensamiento del pensamiento del pensamiento…, una y otra vez de lo particular a lo Ideal y vuelta a lo particular, realidades tan distintas entre sí como interdependientes. En la distancia que separa ambas esferas, que es donde nos quedamos nosotros (pues lo Absoluto es inaccesible directamente), somos capaces de entender nuestras limitaciones, esto es, de conocer lo que no podremos conocer. Solo desde la ironía, la reflexión sobre la reflexión, es posible concebir los bordes de la obra, y así también lo que está por encima de esos bordes.

Es en este sentido en el que hablamos de cerrazón, del erizo enroscado sobre sí mismo. El fragmento y la obra hacen lo mismo, son lo mismo: desde la máxima individualidad se proyectan al mundo y en su conexión consiguen la plena conciencia, acarician la idea de la Poesía. En palabras de Schlegel:

> la universalidad auténtica es la que hace que el arte, por ejemplo, se convierta en más artístico de lo que resulta tomado aisladamente, y la poesía más poética, la crítica más crítica, la historia más histórica, y así hasta el final. (1800: 212, §123)

Por eso el fragmento es unitario: toda obra es, en el fondo, un fragmento, un esbozo de ese Absoluto. La unidad del fragmento la aporta la concreción: sabemos que hay algo y, a la vez, *sabemos que falta algo*. La relación entre fragmento y conjunto toma desde entonces una nueva fuerza: ya no interesa el fragmento ni el conjunto por sí solos, sino en su tensión (Lisse, 2015: 210).

Así, en el romanticismo no hay que entender el fragmento como un mero género literario, sino «como la encarnación más distintiva de su originalidad y el signo de su modernidad radical» (Lacoue-Labarthe y Nancy, 1978: 80). En el fragmento se sintetiza toda su poética, de la misma manera en que en un poema se sintetiza (en cierta medida por ausencia, por paradoja) toda la Poesía. Que se utilice el género *fragmento* es hasta cierto punto secundario. Pero se explica fácilmente, ya que este género permite explotar su carácter particularmente fragmentario, explícitamente fragmentario. Es breve, tiene un perfil ensayístico, se muestra como un esbozo («proyección *inmediata* de lo que, sin embargo, no acaba», 1978: 87) y facilita la multiplicación («escribir en forma de fragmento es escribir en forma de fragmentos», 1978: 88), a la espera de que algún aforismo germine y florezca. Pero también hay fragmento fuera del género englobado bajo ese nombre: en la novela, en el drama teatral, en el relato, en el poema…, siempre y cuando la cerrazón forzosamente incompleta de la obra remita irónicamente a la idea universal de la Poesía.

En consecuencia, aunque el símil del erizo aparenta subrayar la unidad y la autonomía como rasgos preminentes, lo que hace es describir de manera muy viva su organicidad y su dinamismo interno, su ser pequeño en un mundo de absolutos. Hay unidad, pero no es una unidad cualquiera, sino irónica, consciente de sus limitaciones y por ello una unidad que se escapa de sí.

> Cada fragmento vale por sí mismo y por aquello de lo que se suelta. La totalidad es el fragmento mismo en su individualidad acabada. Es igualmente la totalidad plural de los fragmentos, que no compone un todo (de un modo, digamos, matemático), pero que replica el todo lo fragmentario mismo, en cada fragmento. (1978: 88-89)

Ahora bien, quizá para los lectores contemporáneos todas estas teorías suenen demasiado platónicas. La fe en una entidad superior es propia de tiempos modernos, no posmodernos. Y este prejuicio puede ser rastreado en otros autores posteriores, ya bien entrado el siglo XX, que también entiende el fragmento como dependiente de un todo ausente.

Por citar un único ejemplo bien conocido, Adorno, en su descripción del género ensayístico, basada en la concepción experimental y hasta cierto punto relativista de Bense (1942: 24-31), toma como uno de sus fundamentos el fragmento. Porque el ensayo empieza donde quiere empezar, dice lo que se le ocurre decir y «se interrumpe allí donde él mismo se siente al final» (Adorno, 1959: 12). No responde a lógicas preestablecidas e impone sus propias fronteras.

Con esto, Adorno hace hincapié en que el fragmento se sobrepone a los conceptos: no depende de unas nociones previas, sino que construye su propio vocabulario conforme progresa. Es un impulso «antisistemático» (1959: 21), metódicamente ametódico:

> Ni siquiera en el modo de presentación puede el ensayo actuar como si hubiera deducido el objeto y no quedara nada más que decir. A su forma le es inmanente su propia relativización: tiene que estructurarse como si pudiera interrumpirse en cualquier momento. Piensa en fragmentos lo mismo que la realidad es fragmentaria, y encuentra su unidad a través de los fragmentos, no pegándolos. (1959: 26)

Pero, decíamos, Adorno todavía tiene mucho de modernista. En su lectura de los jóvenes románticos alemanes, aún anhela una unidad en su vacío («a través de los fragmentos, no pegándolos», 1959: 26). El fragmento, en calidad de momento subjetivo inmediato puro, guarda pese a todo algo de universal. Consigue «eternizar lo pasajero» (1959: 20).

La idea de que hay un todo, de que el fragmento solo es fragmento si hace referencia a un ente completo, se ha mantenido en nuestra sociedad, y más especialmente entre aquellos que han reflexionado sobre el género ensayístico. Cuando Sánchez Ferlosio nombra metafóricamente *pecios* sus ensayos fragmentarios, no podemos evitar asumir que antes hubo una embarcación entera, unitaria, incluso más perfecta.

Sin embargo, a ojos de una cultura postestructuralista, Schlegel y Adorno pecan de idealistas. Sus teorías acaban sosteniéndose sobre una premisa neoplatónica, decíamos, que hoy no resulta creíble. El optimismo con el que remiten a un ente superior que organiza y articula todo, recuerda sin duda a los demiúrgicos metarrelatos que tanto nos hemos esforzado por desbaratar, de la mano de Lyotard (1979), en las últimas décadas del siglo XX. Utilizando la terminología de Deleuze y Guattari, podríamos decir que Schlegel y Adorno superan los esquemas raíces (orden en torno a un núcleo) para llegar a los esquemas raicillas (orden en torno a un desorden sistemático), pero no logran alcanzar el rizoma (desordenamiento constante). Porque realmente no se han desprendido del metarrelato de la unidad, que todavía aparece como paradójico, *pero aparece*. La unidad ya no es un concepto, digamos, pleno, rebosante de contenido —la humanidad, la razón, el progreso…—, a la manera neoclásica, sino que es un vacío que

sigue estando ahí y jerarquizando nuestra manera de pensar. Lo que quiere la modernidad, entonces, es acceder:

> a una unidad más alta, de ambivalencia o de sobredeterminación, en una dimensión siempre suplementaria a la de su objeto. El mundo se ha convertido en un caos, pero el libro queda como imagen del mundo, caosmos-raicilla, en vez de cosmos-raíz. Extraña mistificación, la del libro, tanto más total cuanto más fragmentada. (Deleuze y Guattari, 1976: 15)

En nuestra opinión, no podemos aceptar la autoridad de la totalidad, la remisión a un ente que no existe pero que simula aportar una organización vertebral a la realidad. Desconfiamos de que haya una unidad última ni en la filosofía ni en la sociedad ni en el yo ni en el lenguaje. La forma en que entendemos el mundo es más bien desordenada, rugosa, con jerarquías parciales que se solapan y se diluyen unas con otras (es decir, con fuerzas, densidades, tendencias y una organicidad múltiple y acéfala, en red). En el giro posmoderno, nos dice Lyotard (1981: 25), lo inefable ya no aparece como un contenido ausente (aquello sugerido por el fragmento, la unidad escondida en la parte, la paradoja hecha índice), sino como una libertad pluralista, fuera de todo gobierno. No es nostálgica, no mira hacia lo irrepresentable; más bien disfruta, con cierto nihilismo, de la distancia imposible de salvar entre realidad, conocimiento y representación. Todo lo lineal y sólido se desgaja y se disuelve en eso que Jameson llama «colecciones de fragmentos» (1984*b*: 61): «la antigua obra de arte se ha transformado en un texto para cuya lectura se debe proceder mediante la diferenciación y no ya mediante la unificación» (1984*b*: 72-73). Así, la fragmentariedad, en la segunda mitad del siglo XX, se entiende de manera inversa a como la entendieron los primeros románticos alemanes: ya no es un parte-del-Todo, sino un simple no-todo.

Siendo un tema muy complejo y con muchas aristas como para desarrollarlo enteramente aquí, recomendamos revisar a este respecto el trabajo de Bartoszinski titulado *Teoría del fragmento*. De él destacamos la idea del fragmento «como instrumento de interpretación de la literatura» (1991: 2), bajo la premisa de que todo texto puede devenir fragmento:

> Podemos definir ciertos textos como fragmentos o como todos situándolos sobre el correspondiente fondo cognoscitivo —diferente en las diferentes épocas y atmósferas literarias. El papel de ese fondo lo desempeñan conjuntos de reglas de construcción de los textos y determinados contextos que, como sistemas de referencia, pueden influir sobre el texto de manera estructurante o desconstruyente, es decir, quitarle el carácter de fragmento o de todo o concederle las correspondientes propiedades. Estos contextos y convenciones pueden influir en los códigos de recepción aplicados a los textos y que deciden sobre el resultado de la interpretación de éstos. (1991: 23)

Bartoszinski cita, entre otros muchos autores (Blanchot, Derrida, Culler…) con los que no podemos detenernos ahora, a Barthes, que ya había pronosticado el paso de la obra al texto (1971*b*). El texto es la pluralidad irreductible, está inserto en la intertextualidad, desatado a la filiación autorial y no se restringe al consumo, sino que invita al juego, como hace la aventura. A Barthes y a Bartoszinski les interesa recalcar el lugar del fragmento como el espacio opuesto al de la obra en un sentido clásico. Y el segundo acepta, en esa nueva zona conceptual, tanto creaciones «naturales» como «humanas», intencionadas e inintencionadas, originalmente fragmentarias o imitativamente fragmentarias.

La reformulación del concepto tradicional de obra —y que nosotros también hemos estado proponiendo a lo largo de estas páginas— nos lleva a entender el fragmento como objeto abierto a la interpretación, que requiere de elementos ajenos a sí para ser entendido y, en esa medida, que puede ser completado de muchas formas distintas. El fragmento hace suya la mezcla de códigos, articula la polisemia en su propio tejido, abraza la imprevisibilidad semántica. Garcés sintetiza esta sensación muy bien en apenas dos frases: «El fragmento era ambivalente: ruinoso y libre a la vez. Algo roto y algo liberado que abre un campo de incertidumbre y la posibilidad de nuevas relaciones» (2017: 53).

Pero incluso en el caso de que el fragmento se muestre como un objeto cerrado sobre sí mismo, como en el erizo de Schlegel, nos llevará a resultados parecidos, aunque simétricamente opuestos: el fragmento en ese contexto hablará de todo lo que queda al otro lado de sus límites, del absurdo del conocimiento exterior, de la incognoscibilidad del afuera (Bartoszinski, 1991: 11, 17-18). Frente a la sentimiento idealista moderno, optimista en su sentir de que hay un Todo absoluto y universal, aunque solo sea alcanzable a través la insinuación, el sentimiento posmoderno se divierte en el caos y en la incapacidad de concebir ninguna totalidad. «Al espectador posmodernista […] se le pide lo imposible: que contemple todas las pantallas a la vez, en su diferencia radical y fortuita» (Jameson, 1984*b*: 74).

Ante tal mezcolanza de sentidos y referentes, todos encapsulados en el significante *fragmento*, en tiempos recientes una rama de la crítica española ha optado por distinguir entre distintos tipos de fragmentación, así como por añadir nuevos vocablos con los que precisar la literatura contemporánea. Esta labor, creemos, está íntimamente ligada a lo que, en su descripción de la ficción contemporánea, Aparicio Maydeu llama «estéticas de la repetición» (2019: 358). Responde a una pulsión o un debate que la Academia parece sentir abierto, vivo, en la actualidad literaria de nuestro país. Y entendemos que dedicar unos breves párrafos a ese intento de renovación léxica puede ayudarnos a completar la panorámica del concepto *fragmento* que estamos llevando a cabo.

Talens, por ejemplo, habla de texto *fragmentado* cuando este remite a una trayectoria previa, sin la que no es comprensible; y de texto *fragmentario* cuando este es independiente, rompe con lo anterior. Es una distinción similar a la de la filología, que separa *pasajes* (extractos de una obra conservada al completo) de *fragmentos* (pedazos de obras perdidas). Así, lo fragmentado de Talens coincidiría con la concepción moderna, mientras que lo fragmentario respondería en principio con una visión más posmoderna del fragmento, sin centro, «un lenguaje que encuentra en la autoinmolación su principio de identidad» (2000: 80). Merece la pena señalar que posteriormente Mora (2015*b*) indagó en esta distinción con el binomio *fragmentarismo* y *fragmentalismo*, sobre la que hoy en día continúa investigando, a veces bajo otros marbetes.[24]

Por otras vías, Zavala (2004: 19) ha sugerido hablar de *fragmento* para lo que Talens llamaba fragmentario y de *fractal* o *detalle* para lo fragmentado. Se incluía así en el lexicón teórico al fractal, un término comúnmente empleado, aunque, desde nuestro punto de vista, no siempre con acierto. Entendemos que el asentamiento de ciertos ideales posmodernos ha generado la necesidad de un nuevo vocabulario con que hablar de las nuevas realidades culturales (o quizá de la nueva manera de entender la realidad cultural misma). El mismo Zavala señala, con cierta ironía, que «lo verdaderamente experimental hoy en día sería escribir una novela o un cuento que estuvieran exentos de fragmentación» (2004: 6). Pero este tipo de exageraciones lindan con la simplificación, al terminar homogeneizando los productos contemporáneos y, con ello, descargando al concepto *fragmentario* de su efecto descriptivo, de su utilidad teórica.

Paniagua (2007) ha escrito acerca de lo que él denomina «literatura fractal», siguiendo a autores anteriores que él mismo cita en su texto. Estrictamente, recordamos, un fractal es un objeto formado por elementos recursivos en distintas escalas. Es decir, que estamos hablando de una composición geométrica imposible en la literatura. Pero hay que entender que Paniagua, como el resto de investigadores, emplea el término de una manera más o menos metafórica para hablar de ciertas formas desdobladas, cíclicas o especulares.

Sobre lo acertado de su uso, es difícil hablar. Creemos que hay obras que aceptan mejor este adjetivo, que pueden ser entendidas y disfrutadas con mayor profundidad

---

[24] Recientemente, por ejemplo, ha optado por sustituir *fragmentalismo* por *discontinuidad*: «Prefiero utilizar una terminología que distancie algo más las palabras, para no emplear dos términos tan similares, y que tenga en cuenta la etimología. Por eso distinguiremos entre *discontinuo* (cuando los fragmentos ya no remiten, ni nostálgicamente, a una unidad rota) y *fragmentado* (cuando se nota aún esa reminiscencia del todo en las partes, aunque sea en fantasma). Así se evita la colisión terminológica con la primera versión de este texto: donde allí se leía "fragmentario" o "fragmentarista", aquí se leerá *discontinuo* o *discontinuado*, y lo allí referente al "fragmentalismo" se verá aquí como *fragmentación* o *fragmentado*» (2022: 26).

cuando se las coloca al lado de la palabra *fractal*. Sin embargo, en aquellos casos en que *fractal* se utiliza como sinónimo de *fragmento*, a la manera de Noguerol (2013: 27-28), se corre el riesgo del equívoco. Para eso, preferimos la incorporación de fórmulas abiertamente metafóricas, como la mención recurrente a *ruinas*, *grietas*, *trazas*, *intersticios* o *tajos* que también ha investigado la propia Noguerol (en, por ejemplo, 2020), por considerarlas más afortunadas en tanto que más expresivas y, al mismo tiempo, ajustadas.

La salida a esta propagación desmesurada del fragmento (léxica y estéticamente) quizá nos la aporta Fernández Mallo (2018*b*) con una expresión adaptada al ámbito estético desde los interesantes trabajos de antropología de la ciencia de Latour (1991) y que nos vemos obligados a añadir en nuestra lista:[25] la *red*. Dicho de forma condensada, la red de Latour y Fernández Mallo es la estructura que permite que todo esté fragmentado y, pese a ello, conectado. Evita el centro y la estabilidad sistémica, pero explica puntos de contacto y relaciones bidireccionales. No nos detendremos demasiado en su comentario, pues pensamos que debería resonar con el tipo de estructuras que venimos empleando en esta tesis, como el rizoma, los parecidos de familia o la teoría de prototipos, ya descritos. Baste señalar que, de este modo, se define lo fragmentario como aquello que exige una nueva manera de unir las partes, que remite a un fuera del texto (una unidad perdida) no esencial o «natural», sino *receptiva*: algo nos parece fragmentario porque nos resulta difícil de interpretar, extraño para con nuestras rutinas (Fernández Mallo, 2018*b*: 190-199).

Por último, queremos mencionar que esa insistencia en describir lo fragmentario —la literatura vista como trozos que, no obstante, dialogan y colisionan entre sí— ha derivado en una suerte de «metateoría» (si es que la teoría no es siempre «meta»). A la vista de las implicaciones epistemológicas del fragmento posmoderno, García Rodríguez ha señalado que la existencia de textos fragmentarios «abre la puerta a una teoría también fragmentaria […], a una crítica en los límites, a un descentramiento de los principios teóricos» (2022*b*: 352). Que la cultura sea fragmentaria, así, debería provocarnos la necesidad de apropiarnos de todas las herramientas retóricas que esta nos ofrece y empezar a emplearlas en nuestro discurso. Hablar de lo fragmentario quizá será más sencillo o más acertado si lo hacemos mediante fragmentos; y para ello necesitamos repensar nuestra *episteme*, el lugar desde donde escribimos, y pasar de las estructuras arbóreas a las rizomáticas, a las redes. Tendremos que admitir que todo

[25] Una lista inacabable, por cierto. Dejamos de lado otras nociones de nuevo cuño pero notoriamente similares a la de fragmento, como el *ethos federado* de Iacob (2021), o a la de red, como la *retícula* expresada por Champeau (2011) en su análisis de la narrativa contemporánea al borde de lo *hipertextual*, de la «*estética blog*» o del *zapping*, así como *mosaico*, *montaje*, *pluralismo* y otros términos que no podemos rastrear aquí sin correr el riesgo del desbordamiento y la digresión exagerada.

ensayo es un ejercicio de construcción conceptual abocado a la incompletitud, y pensar desde la falta de centro y la ausencia de un sentido último, único.

Pero sentimos que este repaso del concepto *fragmento* ha terminado por desbordarse. Retomemos, después de esta presentación resumida de teorías muy diversas entre sí, nuestro tema principal. ¿Cómo afectan todas estas ideas a nuestra exploración sobre la serialidad?, ¿es el fragmento romántico, ensayístico, posmoderno, fragmentario que no fragmentado… similar al televisivo?

Pese a lo que en un principio podría parecer, hay muchas ideas que sí podemos rescatar de los románticos alemanes hoy en día; algunas de ellas son fértiles para perfilar nuestra noción de fragmento. Nosotros aquí nos vamos a quedar con una que, pensamos, encaja muy bien con los comentarios realizados en este apartado §3.3 sobre lo inacabado. El segundo gran aforismo del grupo de Schlegel acerca del fragmento nos lo ofrece Novalis: «Fragmentos de esta clase son semillas literarias. Bien puede ser que se encuentre entre ellas algún grano vacío, ¿pero qué importa si una nos prende?» (1801: 19). Es decir, que incluso dentro del idealismo decimonónico aparece la importante posibilidad del fracaso, de la falta de sentido. Los románticos encarnan —proponemos la siguiente expresión antitética— *una completa seguridad de la incompletitud*, y eso les impulsa inevitablemente a abrazar la actitud de Novalis ante las semillas. Siempre queda la esperanza por que algunas germinen y se eleven en toda su potencialidad.

Esa opción realmente remite más allá del *caosmos* deleuziano, y creemos que explica bien muchos de los funcionamientos de la ficción televisiva. Cuando uno entra en el *flow*, inevitablemente se encontrará con fragmentos a medio empezar o a medio acabar, con programas desconocidos, géneros nuevos, tramas a medio construir, referencias a realidades ignotas. Queremos decir con esto que habrá muchos fragmentos fracasados, al igual que hay muchas tramas de *Firefly* que nunca terminaron de cuajar. Y ello no anula las posibilidades estéticas de la serie.

La experiencia televisiva, en especial aquella disfrutada por el espectador-red, es una experiencia de riesgo selvático, que a veces carece de sentido. Es, diríamos con Bense y Adorno, inherentemente subjetiva y experimental, se construye a sí misma sin tener un destino fijo. Y, por ello, está abierta a la muerte semántica. Nos parece que las series forman un ejemplo paradigmático del rellenado de vacíos de interpretación, y su análisis nos permite enfatizar que esos vacíos no siempre pueden o deben ser rellenados. La televisión es un medio paradigmáticamente inacabado, siempre por completar, pero que no *tiene que* ser completado. Vimos en *Carrizo* cómo se mantiene constantemente viva la ambigüedad (una ambigüedad múltiple, que no siempre depende de dicotomías, porque no solo discute la frontera entre ficción y no-ficción, sino entre estas y el recuerdo, el acto de creación artístico o la representación de lo folclórico; y que se proyecta en diversos puntos de la obra con distintos efectos, como

en la imagen sin dibujar del adolescente o la metáfora del alienígena y el amante casado).

Finalmente, con Bartoszinski hemos analizado el fragmento posmoderno desde diversos puntos de vista, y nosotros hemos recuperado dos ideas esenciales para nuestra tesis: por un lado, que la fragmentariedad no reside en la obra (tiene que ver con cómo se recorta la obra en el fondo social e individual del receptor); y, por otro, que consecuentemente cualquier obra puede devenir fragmento, puede ampliar sus límites y derramarse en lo que Barthes (1971*b*) llamaba Texto.

De este modo, tal y como hemos tratado de expresar en los anteriores apartados, la serialidad selvática no podrá entenderse como una clasificación cerrada, sino como un conjunto de pulsiones aplicables a teleseries de diverso tipo, si se hace con la actitud adecuada (y siempre y cuando su propia morfología no resista demasiado). Prácticamente toda serie, en ese sentido, es inacabada: es un fragmento de algo mayor. Por idénticas razones, toda serie es también inacabable, una consecución de fragmentos sin un centro fijo que los una del todo.

Así, incluso *The Sopranos*, una obra con un final, once segundos en negro y en silencio, no puede evitar aludir a un afuera, un después, oponiéndose a ser leída desde un único punto de vista y abrazando la polisemia. En el último momento se abre hacia la incertidumbre y posibilita infinidad de interpretaciones distintas, aunque en realidad siempre estuvo hecha de retazos películas de gánsteres llevadas a un mundo demasiado realista. *The Sopranos* solo nos ha mostrado un pequeño fragmento de un universo demasiado complicado como para resumirlo en una interpretación.

Ahora bien, esa popularización de lo fragmentario no puede llevarnos a homogeneizar de manera simplista toda la producción contemporánea que contenga capítulos, versos, parágrafos, citas o multiperspectivismo. Entendemos que, desde la teoría, hemos de repensar nuestra manera de hablar y de valorar las obras. Hemos de encontrar la manera de no decirlo todo, y quizá lo más fácil sea copiar la retórica de las series: elaborar discursos-red, inacabables, inacabados y (pronto lo veremos) incomprensibles.

3.4. Series incomprensibles: *The Young Pope*, *Horace and Pete*, *I May Destroy You*

El tercer rasgo prototípico de la serie jungla que vamos a comentar es la incomprensibilidad. Dicho así, entendemos que es un concepto que puede generar dudas: ¿qué clase de teoría estética acepta aquello que no se puede comprender? No obstante, proponemos que lo incomprensible ha de conceptualizarse como una proyección de los dos atributos selváticos precedentes. Las series jungla tienden hacia lo inacabable (inclinadas por naturaleza a la multiplicación, dejan siempre la puerta abierta a un más allá del propio texto) y hacia lo inacabado (corren el riesgo, por las mismas razones, de un corte abrupto que las clausure de forma inesperada para el espectador o que cambie los patrones que se habían asumido como repetibles, fijos). Sus mundos ficcionales proliferan infinitamente y se interrumpen a sí mismos, crecen de manera tan salvaje que pueden dejar de ser lo que en principio fueron. Las series jungla pierden toda esencia en su movimiento hacia otra cosa y contra sí.

Ese ir y venir de la aventura es la causa principal de la incomprensibilidad. El flujo televisivo en ocasiones toma formas que perduran durante tantos meses, años, décadas, pero que al final pueden desembocar en ideas contrarias a las que la misma obra proponía en un principio. Otras veces, los cambios bruscos de expectativas simplemente rompen con la linealidad interpretativa de la serie: el movimiento del círculo hermenéutico se interrumpe por un instante y es necesario retomarlo desde parámetros diferentes, redibujar el horizonte de expectativas porque sí.

Lo incomprensible, evidentemente, no es un rasgo exclusivo de las teleseries. Tampoco lo son lo inacabado y lo inacabable. En el anterior apartado hemos visto cómo lo inacabado se condensa muchas veces en vacíos de indeterminación o en vacíos de interpretación. Para Iser esos vacíos son indicio de calidad literaria:

> hay algunos textos que no ofrecen más que un mundo armonioso, purificado de toda contradicción y que excluyen deliberadamente cualquier cosa que pudiera perturbar la ilusión una vez que ha sido establecida, si bien estos son los textos que no nos gusta considerar como literarios. (1972: 229).

Eso es así porque, siguiendo a Iser, la experiencia estética es una experiencia de lucha, un proceso violento donde nuestros conocimientos —conscientes o inconscientes— están forzados a encajar de alguna manera con la realidad compleja y troquelada del texto artístico. Hemos de buscar la unidad a machetazo limpio, hacer camino a la fuerza. «Si no podemos encontrar (o imponer) esta coherencia, más pronto o más tarde abandonaremos el texto» (1972: 229-230). Pero si hallásemos esa coherencia demasiado fácilmente, la experiencia aventurosa se perdería: «Si la ilusión fuera completa, la naturaleza polisemántica se desvanecería» (1972: 230). Es en ese punto medio donde prende lo estético.

Con esto queremos señalar que toda obra de arte tiene algo de incomprensible, aunque sea en grado disímil. Los vacíos de indeterminación o de interpretación se transforman a menudo en agujeros negros del significado: puntos que simplemente no terminan de encajar, contra los que nos batimos o incluso hacia los que hacemos caso omiso (nótese que Iser hablaba de encontrar o, entre paréntesis, como si nos desvelara un secreto de mal gusto entre los estudiosos del arte, de *imponer* unidad simbólica). Y en otro pasaje añade:

> En el momento en que intentemos imponer al texto un esquema coherente, surgirán sin remedio discrepancias. Estas son, por así decirlo, el reverso de la moneda interpretativa, un producto involuntario del proceso que crea discrepancias al tratar de evitarlas. Y es su presencia misma la que nos hace penetrar en el texto, obligándonos a realizar un examen creativo, no solamente del texto, sino también de nosotros mismos. (1972: 236)

Esas discrepancias no siempre podrán ser unificadas en una nueva hipótesis interpretativa. «Incluso mientras se encuentra buscando un esquema coherente en el texto, el lector está también descubriendo otros impulsos que no pueden ser inmediatamente integrados o que incluso se resistirán a una integración definitiva», dirá el autor (1972: 230). El texto literario, y desde nuestro punto de vista toda recepción artística, se revuelve contra la unicidad, el sentido último y la experiencia homogénea.

En nuestra opinión, las series de televisión funcionan como ejemplo paradigmático de esta relación conflictiva entre sujeto y objeto estético, a partir de su relación con lo inacabable y lo inacabado. La serie siempre presenta grietas que la abren al exterior, a un capítulo más, y que nos avisan de un posible derrumbe, de un cierre inesperado. Esta no es solo su realidad económica y sociohistórica (también es la realidad de las otras artes, cuando el editor obliga a Proust a imprimir *À la recherche* con párrafos

y no de seguido y en doble columna, cuando la pintura del *Partenón* se pierde con el paso del tiempo y nos deja a la vista el blanco del mármol o cuando a alguien le entra la tos mientras Glenn Gould está interpretando una pieza de Bach: no hay obra pura y eterna que respete al completo los deseos de su autor). Pero, en el caso concreto de las series, la incompletitud resulta *evidente* en su forma y su distribución. Está condicionada materialmente por el medio televisivo mismo. Y es por eso por lo que la audiencia espera, es consciente, puede suponer, etcétera, que la obra televisiva será siempre incomprensible: no aportará datos suficientes para construir una interpretación sólida y unitaria (serie inacabada), o aportará demasiadas piezas de información que no encajen entre sí (serie inacabable). Como espectadores, sabemos que nunca está todo absolutamente controlado, que aquí las intenciones de un único creador son lo de menos, porque los envites del mercado, el público, las productoras, los cientos de trabajadores que colaboran en la pre-, post- y producción de la serie son impredecibles, se rozan unas con las otras. El televidente siempre está abierto a la contradicción.

Así, si anteriormente hemos hablado de la APERTURA de la UNIDAD y la FRAGMENTARIEDAD, ahora vamos a hablar de la APERTURA de la AUTORÍA, entendiendo la AUTORÍA como el signo garante que regula la tensa relación entre UNIDAD y FRAGMENTARIEDAD: ese autor implícito que organiza y coordina el conjunto de los elementos que constituyen la obra para imprimirles un sentido último. Aquí el autor implícito está también resquebrajado, como la serie misma. No es capaz de asumir el control, está escindido, en un lugar inconcreto que surge entre la autonomía de las partes y la sensación de totalidad. Y será el receptor el que tenga que encontrar (o imponer) ya no una única coherencia que enmiende la totalidad, sino muchas coherencias, o lo que es lo mismo, muchas incoherencias encadenadas.

Decía Auguste Renoir (1884: 39) que la producción verdaderamente artística ha de ser concebida y ejecutada bajo el principio de la irregularidad. Las series de televisión sin duda pueden sumarse a su *Société des Irrégularistes* en calidad de miembros honoríficos. Son expertas en la generación de incomprensiones, y recurren a distintos recursos retóricos y temáticos para ello.

El caso más sencillo, para empezar, lo hallamos en aquellas series que rompen con el «principio del etcétera», como llamaba Gombrich a la «tendencia a dar por supuesto que cuando vemos unos pocos miembros de una serie los vemos todos» (1959: 195). A veces esa ruptura sucede de forma especialmente ordenada, cauta, como en *Master of None* (2015-2021), donde cada temporada tiene un tono diferente; es decir, donde se

establecen tres unidades coherentes y cerradas sobre sí mismas, aisladas entre sí pero siempre perfectamente explicables y comprensibles.

Pero en otras ocasiones las series se reinventan de sopetón: retuercen las expectativas que ellas mismas habían impuesto justo cuando menos lo esperamos. Son obras que suponen un reto para el espectador y que atacan el mismo centro de su identidad. Ese autoboicot puede romper con distintos tipos de elementos vertebrales. *The Good Place* (2016-2020), por ejemplo, reformula su propia premisa serial, esto es, la situación o conflicto que pone en marcha la narrativa de todos los capítulos (el asesinato en los policiales, la llegada del villano en los *westerns*). Aparentemente es una *sitcom* bastante tradicional: presenta unos personajes y un escenario rígidos, tiene el humor como objetivo principal, un escenario argumental muy marcado y un énfasis claro en la repetición de situaciones. La protagonista es una mujer extremadamente egoísta que, tras su muerte en la Tierra, es enviada por error al «good place», el Paraíso. La motivación principal del personaje es esconder sus defectos y evitar ser atrapada y reubicada en el «bad place», equivalente ficcional del Infierno. La comicidad surge del tópico *fish out of water*, el personaje que está donde no debería estar y tiene que adaptarse, con el añadido humorístico aquí de que estamos ante un antihéroe narcisista, falso y cínico fingiendo ser un ciudadano solidario, honesto y amable.

De primeras, esta premisa ofrece material suficiente para varias temporadas; junto a la comedia hay espacio para la fantasía, el romance, el policial o el drama. Y así se comprueba durante los primeros capítulos. Sin embargo, la serie da un giro de ciento ochenta grados cuando se descubre que en realidad el «good place» es el «bad place». Los condenados residen allí sin saberlo, sufriendo el castigo que supone creer estar en el cielo y al mismo tiempo ser infelices y cuestionados, siempre al borde del descubrimiento. Los demonios, disfrazados de ángeles, les toman el pelo constantemente simulando intuir su maldad. A partir de este giro el conflicto de la serie cambia, y con él se altera la relación entre los personajes y su motivación principal. El motor cómico ya no será el fingimiento, sino los intentos fallidos de huir al verdadero «good place», mientras esconden su naturaleza malévola como presos y, ahora también, su conocimiento de la naturaleza malévola de los carceleros.

Pero la reconversión de la estructura profunda de la serie no se da en una sola ocasión. A lo largo de sus cuatro temporadas hay nuevas modificaciones relativamente importantes de las dinámicas generales del programa: se borrará la memoria de los protagonistas varias veces y se reiniciará el castigo, el antagonista pasará de pronto a ser protagonista, el antagonista se aliará con los protagonistas… *The Good Place* no se contenta con ser una *sitcom* más, sino que trata de exprimir distintas facetas de su universo ficcional desde premisas muy diversas entre sí, cada una de las cuales podría ser el punto de partida de una serie independiente. Su peculiar manera de variar en la

premisa narrativa y cómica, en los rasgos nucleares de los personajes, en la mitología teológica que es su trasfondo… no dejan que la audiencia se asiente. La manera de entender cada protagonista cambia, pero no de manera lineal (no siempre hay exactamente un progreso), sino a trompicones. El trabajo interpretativo no consiste en rellenar huecos, sino en esquivarlos: se salta de un escenario a otro, sin que exista una ligazón clara entre ambos. Lo que al principio parecía una cosa ahora es otra, y aquellas apariencias dejan de ser importantes en el nuevo contexto.

Un ejemplo algo más complejo de comentar lo tenemos en *Atlanta* (2016-2022). Aquí el replanteamiento general de la serie no solo afecta a los objetivos de los protagonistas, sino a los objetivos de la obra en sí. Esta obra aparenta tomar como eje de su relato a un joven negro llamado Earn, con aspiraciones a mánager musical y un hijo al que no puede dar de comer por falta de dinero. Pero después de cinco episodios —y de golpe— empieza a abrir su foco de interés. Pasa de ser una historia individual (que tradicionalmente se habría catalogado como progresiva) a una especie de mosaico (más episódico, en términos clásicos) que entremezcla tramas de distintos sujetos, por lo general con el tema del racismo en común, de distintos géneros, más dramáticos, más cómicos, y de distintos intereses, como reflexionar, entretener, divertir, criticar o satirizar.

Después de conocer a los personajes Earn y el rapero Paper Boi y sus dificultades (1x1), solucionar un enredo con la policía (1x2), conseguir algo de dinero (1x3), perder gran parte de ese dinero, aunque ganando en amistad (1x4), y afianzar la posición de los dos protagonistas dentro del panorama musical urbano (1x5), el episodio sexto de la primera temporada cambia de perspectiva drásticamente. «Value» (1x6) se centra en las penurias de Vanessa, la expareja de Earn: nos muestra una noche de cena y fiesta con su amiga de juventud que sí ha conseguido riqueza y éxito social. El siguiente capítulo, «B.A.N.» (1x7), es un juego intertextual donde se parodian varias clases de productos audiovisuales televisivos, desde los anuncios hasta los programas de entrevistas, con un diálogo incómodo entre Paper Boi y una investigadora especializada en estudios LGTBI+. Y, aunque los últimos episodios vuelven al curso original y retoman directamente la narrativa de Earn (el bolo del rapero en una discoteca, los problemas económicos y familiares del mánager…), en las siguientes temporadas todavía encontraremos —sin previo aviso ni mayor razón de ser— nuevas ramificaciones, digresiones y expansiones completamente alejadas del centro de la serie. O de lo que se intuía que iba a ser su centro.

Como sucedía con *The Good Place*, solo que en un grado aún mayor, en *Atlanta* es imposible predecir de qué modo va a continuar el argumento. No tanto porque los acontecimientos sean imprevisibles desde el punto de vista de la narrativa lineal, algo que ocurre más o menos en todas las series, sino porque de vez en cuando un terremoto

altera los cimientos formales y temáticos sobre los que la serie se asentaba. El principio del etcétera aquí resulta inútil. La continuidad no depende de los formatos clásicos de la teleserie episódica ni progresiva; tampoco de la compleja (§2.9), que no es más que una mezcla de ambos. *Atlanta* empieza como progresiva, avanza hacia lo episódico y, en la tercera y cuarta temporadas se vuelve prácticamente antológica, con algunos capítulos sin los personajes protagonistas, otros de corte surrealista, unos cuantos alegóricos.[26]

La continuidad de *Atlanta*, por tanto, se erige desde unos parámetros *otros*, rizomáticos, con forma de laberinto. De un personaje podemos saltar a otro, de un tema a otro, y de un tono a otro; hay idas y venidas, una mutación constante del objetivo de la serie, que nunca es uno solo. La construcción del mundo imaginario no es homogénea; el meganarrador focaliza en personajes poco fiables e introduce sueños, alucinaciones, simbología que no se sustenta semánticamente en el universo de ficción. La macroestructura es cada vez más indecisa y se tambalea. Y, al final, nos topamos con que el punto de inicio y el punto de llegada no tienen por qué haber dibujado una línea recta, ni siquiera una sola línea, sino más bien una retícula o, casi mejor, un garabato.

El último caso que traemos a colación aquí —quizá el más sutil, y por eso mismo el más radical de todos ellos y al que dedicaremos más espacio— es el de la teleserie de Paolo Sorrentino estructurada en dos temporadas con títulos independientes: *The Young Pope* (2016) y *The New Pope* (2019-2020). En ella acompañamos en sus aventuras a un nuevo papa, Pío XIII. Es un papa especialmente joven y de apariencia tímida, pero que luego resulta tener grandes ambiciones en lo que a la Iglesia se refiere.

The Young Pope mantiene siempre sus premisas narrativas. No es como *The Good Place* o *Atlanta*, obras que gustan del giro de guion y el cambio de aires. En *The Young Pope* no hay volantazos, sino un deslizarse poco a poco, solo perceptible para aquel que esté prestando atención. Así, no propone tanto un cambio narrativo como simbólico, del sentido profundo de la serie.

En principio, uno pensaría que una serie como esta plantea dos líneas de suspense narrativo que corren paralelas. La primera incumbe al personaje protagonista: ¿es Pío

---

[26] La palabra *alegóricos* no la incluimos en este apartado de forma inocente. Creemos que la forma selvática, opuesta a la zoológica, muchas veces también esconde un componente político de resistencia hacia lo occidental, masculinizado, cisheteronormativo, desracializado, etcétera. Así que cuando hablamos de alegoría también queremos hacer que resuene la propuesta de Jameson (1986) sobre las llamadas «literaturas del tercer mundo», trasladando aquí su concepto de *alegoría nacional* a *alegoría racial*. Siguiendo a Jameson, quizá debamos ver en muchas de las formas seriales que estamos analizando una suerte de réplica contestataria, o al menos alternativa en términos de identidad, a ciertos modelos institucionalizados —y en consecuencia cómodos, aburguesados— de la cultura.

XIII un simple «buen hombre»?, ¿es un santo enviado por Dios?, ¿es maquiavélico?, ¿es un loco? (Nótese que *lo que él crea* es hasta cierto punto secundario. Puede ser un loco y ser muy creyente. Este desconocimiento sobre sus creencias y su fe acaba siendo un gran espacio de indeterminación que necesita rellenarse, muy importante en algunas escenas, pero que la mayoría de veces queda relegado a un plano secundario frente a *quién es*.)

La segunda línea de suspense tiene que ver con su concepción de la Iglesia; esta vez el vacío por reconstruir tiene que ver con la justificación que damos a sus acciones y con cómo imaginamos su plan de reforma del organismo que dirige. ¿Cómo entiende que debería funcionar la Santa Sede?, ¿cuál es su concepción de lo místico?, ¿de qué modo considera que ha de relacionarse el clero con los feligreses?

Quién es y qué hace el personaje deberían ser, al menos *a priori*, cuestiones íntimamente relacionadas. Si el personaje gira hacia lo malvado, será porque la narrativa muestra unos planes malévolos para la Iglesia; si el personaje resulta ser un embajador divino, entonces su transformación del catolicismo deberá ser positiva. Sin embargo, la incomprensibilidad de *The Young Pope* es tal que resulta imposible saber ni cómo es Pío XIII ni qué quiere hacer, ni cómo se relacionan lo que es y lo que quiere hacer.

Veamos un ejemplo concreto. Hablaré de «que la audiencia gane fe» o «pierda fe» para referirme a cómo considera al protagonista, si un irreverente mensajero del Espíritu Santo o un huérfano con serios problemas psicológicos que desvaría ante la posibilidad del poder (el poder religioso, designado por Dios, y que le autoriza a decidir cómo han de relacionarse con su espiritualidad millones de cristianos; y el poder económico y político que le otorga el puesto más elevado de la ciudad-estado del Vaticano).

El episodio piloto comienza con un sueño —nos enteramos pronto, como telespectadores— en el que Pío XIII hace su rutina de mañana y ofrece su primera homilía a un público entregado en la Plaza de San Pedro. Llueve, todos llevan paraguas y chubasqueros. Pero el papa comienza a hablar sobre cómo la Iglesia se ha olvidado del pueblo, se ha olvidado de la importancia del juego, de la libertad y de la inocencia, y las nubes se despejan. Un gran rayo de luz ilumina al protagonista. La gente guarda los paraguas y se retira las capuchas mientras lo jalean y vitorean.

El segundo episodio termina con ese primer sermón desde el Vaticano. Solo que Pío XIII ha decidido pronunciarlo a las nueve de la noche, rodeado por una total oscuridad, a contraluz, escondiendo su imagen. Comienza afirmando que la Iglesia se ha olvidado de Dios. Y no solo la Iglesia, también los fieles han perdido el rumbo. El papa se niega a tener en cuenta a nadie que dude de la existencia de Dios, que se tambalee en su fe, y da muestras de cómo le ofende el pensamiento católico moderno, guiado por el *merchandising*. Lo primero, repite, es Dios. Un rayo láser controlado por algún

parroquiano le apunta a la muceta, cosa que le asquea y ofende. Se va sin despedirse, airado, y entonces cae un relámpago y comienza a jarrear. La muchedumbre, sin entender muy bien qué ha sucedido, abre los paraguas y queda en silencio.

¿Es Pío XIII distinto en las dos escenas, por tanto? Nosotros diríamos que no: parece siempre un hombre preocupado por el destino del catolicismo, creyente fervoroso. Su poder sobre el tiempo atmosférico y su capacidad de premonición onírica hacen plausible la hipótesis de su santidad. Lo que cambia de manera radical es su manera de entender el funcionamiento de la Iglesia y, en consecuencia, su manera de actuar: primero parecía que buscaba el aperturismo y una mayor libertad, pero luego ha retornado a ciertos motivos oscurantistas y fríos más propios del Medievo que del siglo XXI.

La posibilidad del enviado de Dios se confirma también en otras escenas muy distintas a estas. El sueño que ya comentamos termina con algunas imágenes surrealistas en Venecia. Esa escena «aumenta la fe» entre la audiencia. Lo mismo sucede con su aparente capacidad de conocer los pecados del cardenal Voiello sin siquiera mirarlo, como si pudiera leerle la mente.

Las rarezas del papa también ni asientan ni desmienten nuestra teoría, frente a la posibilidad del enajenamiento. El espectador no «gana» ni «pierde la fe». Sorrentino gusta de incluir elementos cotidianos y referencias pop para subrayar la posición extraña que asume la Iglesia católica en la contemporaneidad, como las imágenes de los cardenales con aparatos electrónicos, de las monjas jugando increíblemente bien al fútbol o del mismísimo papa fumando con mucho estilo y desayunado exclusivamente una *Cherry Coke Zero*. Los gestos extravagantes de Pío son indicios de que es una persona segura de sí misma, y por tanto señal de algo superior; pero también se alejan del estereotipo de mártir, connotan soberbia, vanidad y mala vida, por lo que entran en contradicción con el ideal católico tradicional. Hasta este punto, podríamos decir que estamos ante una duda, en un constante ir y venir entre nuestras percepciones del papa, que en unos momentos nos parece un santo y en otros un hereje. Este vaivén fuerza a un replanteamiento de los valores cristianos en la contemporaneidad.



Homilía soñada y luminosa. Fotograma de The Young Pope*, 1x1*



Homilía efectuada y a contraluz. Fotograma de The Young Pope*, 1x2*

Como contraparte, hay algunas escenas que hacen que el espectador directamente «pierda la fe», como cuando se descubre que, en realidad, el papa ha convencido al confesor del Vaticano para que le cuente los secretos del clero (incluidos los pecados de Voiello). De ahí que supiera fácilmente en qué estaba pensando el cardenal. Sus decisiones no solo son místicas, sino también políticas: quiere tener el poder total de la Iglesia, y necesita rebajar las intenciones controladoras de aquellos que pretenden manejarlo como a un títere solo por verlo demasiado joven. En la misma línea, en el segundo episodio se da a conocer que los padres de Pío XIII le abandonaron en un orfelinato para irse a Venecia. Así, el sueño premonitorio del primer capítulo «pierde efecto de fe». Quizá solo estaba soñando con esta ciudad por el trauma infantil: no es un beato, sino un individuo cualquiera asediado por severos traumas familiares.

Lo que tratamos de describir, por tanto, es que *The Young Pope* alterna momentos donde santificamos a Pío y momentos donde lo apartamos como si fuera un trastornado; y momentos donde entendemos que defiende una Iglesia abierta, moderna, que cambie sus fundamentos para actualizarse al mundo actual, y momentos donde parece triunfar una vuelta a la tradición más obtusa, con el silencio como marca de identidad y el arrepentimiento y el sufrimiento a modo de principios teológicos. Y lo más interesante es que los vacíos que existen entre estas posturas —santo, loco; moderno-optimista, retrógrado-endiosado— no coinciden: son vacíos que no se superponen ni se apoyan entre sí. Agujerean más y más el posible sentido unitario de *The Young Pope*, y, conforme avanza la serie (especialmente en la segunda temporada, que a nuestro entender no empequeñece al lado de la primera), nos damos cuenta de que no hay una única idea de la religión, de la santidad o de la fe que debamos encontrar en los guiones y las imágenes de Sorrentino, ni en los rictus miguelangelescos de Jude Law. La serie pone a prueba distintas posibilidades, tantea escenarios posibles en una narrativa sin continuidad alguna. Gracias a la falta de concreción, a las indeterminaciones, la serie ensaya ideas discordantes sin generar el rechazo de lo inverosímil.

Vamos a poner un último ejemplo de los muchos e interesantísimos que podrían extraerse de la serie: el monólogo con que empieza el tercer episodio de la primera temporada. En este *cold open*, sentados en una terraza del Vaticano, Lenny (el nuevo papa) y el ingenuo confesor Don Tommaso charlan sentados en el suelo. Están mirando hacia las estrellas:

> PÍO XIII. All of us cardinals were there, at the conclave. We were on the fourth ballot, the famous total stalemate. I looked at Cardinal Dussolier, a longshot for the Papacy. We've known each other since we were kids. We've shared every suffering imaginable. I looked at tall, stoop-shouldered Cardinal Spencer, my mentor: the most eligible of all the candidates, looking so wise. I've always been suspicious of wisdom. I'm convinced he was already drafting his first papal address in his head

— maybe even composing his first encyclical. I looked and looked at them. An then I prayed to God.

DON TOMMASO. You did well to pray. At any rate, it is the Holy Spirit who must illumine…

PÍO XIII. [*Le corta, como si no estuviera, mientras sigue mirando fijamente al firmamento. Desde este punto se percibe cómo el discurso de Pío avanza cada vez con más rabia contenida. La cámara va dejando fuera de plano a Tommaso hasta que solo vemos la boca del joven papa.*] This is the prayer I muttered between my teeth: «Lord, I don't care with what means, licit or illicit — they're all fine. I don't care about the Holy Spirit, whether He illumines me or not. I don't care about anything. I don't care about your opinions or if I'm up to the tasks, or if I'm not an outsider or a longshot. I don't care if you think I'm weak or a scoundrel. I don't care about loving my neighbor as myself. I will never love my neighbor as myself. I only care about one thing, Lord: that I, not the others, can be useful to You».

I prayed some more, harder this time. I was praying so hard I nearly shit my pants. I had to glue my ass to my chair so as not to make a mess. I stared straight to Dussolier and said: «God, not him, me». I looked at Spencer and I said: «God, not him, me». I must have chanted those words a thousand times before they open the voting again, like a mantra: «not him, me», «not him, me», «not him, me», «not him, me». And then, toward the end: «not them, me».

And now I'm the pope. Not them. Me.

Sister Mary would call it a miracle. Others would call it the answer to a prayer. But I don't know what to call it. They all went white when they heard the name I'd chosen, and I reveled in their fear. They were beginning to realize *who I am*, because that is the enormous error they committed: they chose a pope they didn't know. And today they began to understand. That is their tremendous sin: they chose a pope they presumed they knew. I spoke my new name, Pius XIII, and they forgot to thank God because they thought God had failed to illumine them. I forgot to thank God because I didn't think God had illumined them either. I love myself more than my neighbor, more than God. I believe only in myself. I am the lord omnipotent. Lenny, you have illumined yourself! Fuck!

La pregunta que posiblemente surja en este punto es: ¿en qué quedamos, Pío XIII? En el primer episodio parecía que se defendía una visión de la Iglesia marcada por el progresismo, por acercarse al pueblo de nuevo y actualizarse. En el segundo, vimos una Iglesia retrógrada, que volvía a la filosofía medieval de lo místico como inaccesible y al rechazo del vulgo. Y ahora, de repente, la Iglesia ha de transformarse en una simple herramienta de Dios, un recurso útil pero ignorante. Para más inri, en el último momento Pío parece encarnar una especie de corriente herética donde él supera al mismísimo Dios, en un pasaje que tampoco termina de cuadrar con el resto del monólogo. «Lenny», se dice a sí mismo, pero hablándole al cielo y, por metonimia, al

Señor: ya no se refiere a sí mismo como el papa, sino como un ser humano superior, autónomo, mejor. Y blasfema, extático: «Fuck!».

¿Es, entonces, Lenny un enviado?, ¿es un loco?, ¿es un hereje?, ¿es un ingenuo?, ¿es demasiado joven (simple)?, ¿o es demasiado joven (ambicioso)?, ¿es quizá un político?, ¿tiene dudas?, ¿está seguro de sí mismo?, ¿es un veleta?, ¿o es un mandado?

¿Y aspira a una Iglesia abierta?, ¿a una Iglesia cerrada?, ¿a una Iglesia utilitarista para con un fin todavía oculto?, ¿a una Iglesia que le ayude a encontrar a sus padres?, ¿a una Iglesia que le sirva a él y solo a él?, ¿o a una Iglesia que se autodestruya y limpie su podredumbre en un nuevo acto de fe?

¿Y por qué todas estas preguntas no pueden organizarse entre sí en la trama, sino que más bien van apareciendo sorpresivamente conforme la serie avanza, sin orden aparente, por acumulación y no por progresión, desconectadas e imposibles de conectar de manera lógica, en una suerte de *patchwork* incomprensible?

Pensando en frío, *The Young Pope* no se entiende. O no acaba de entenderse por completo. Pero no por ello es mala, pobre o poco valiosa en términos estéticos. Ante la imposibilidad de sacar una idea clara que nos permita dibujar la actitud del autor implícito sobre la religión (o sobre Pío XIII), concluimos, por tanto, que lo verdaderamente importante aquí no será un supuesto mensaje escondido en el núcleo estático de la ficción, sino la semejanza entre la actitud del enajenado y del santo, las chispas que saltan cuando unimos política y fe, la compleja relación entre creencia, oscurantismo, secretismo, erotismo… y la cultura del siglo XXI (con prostitutas, baloncesto, neones y programas de tipo factor X). Cuando hacemos chocar todos estos elementos, las paradojas se vuelven patentes.

La serie no se plantea como una construcción sumativa. Es inevitable que un poco sí lo sea, pues una cosa va después de la otra, un capítulo después del anterior, pero lo que queremos expresar es que *esta colocación de A sigue a B no es especialmente relevante*. Nos parece sintomático a este respecto que, en la presentación de la segunda temporada, en el Festival de Venecia de 2019, Sorrentino decidiera proyectar los capítulos 2 y 7. El orden resulta irrelevante, en cierto sentido.

Así, mejor diremos que *The Young Pope* y *The New Pope* crecen como una construcción horizontal, extensiva. La clave está en los momentos sueltos, instantes que explotan. Ideas que apuntan a distintas direcciones, incertidumbres que arrastran al espectador y lo colocan al borde del precipicio para incentivar su actividad: hemos de mantener el equilibrio, fijarnos bien en los detalles, nos dice la forma de *The Young Pope*. Pero no para asentarnos en una posición, sino por el puro placer del transitar de puntillas por todas esos bordes, al límite del abismo. La respuesta de cada una de las cuestiones enunciadas arriba aparece en algunas secuencias para luego borrarse: al igual que las ficciones nos permiten viajar a otros mundos posibles, universos inexistentes,

no-factuales, cada una de las escenas de esta serie nos propone un *what if…?* distinto, una exploración independiente que parte de las mismas tres piezas básicas (un papa joven con ganas de dejar su huella, la realidad material y social del siglo XXI, y una institución poderosísima que arrastra una tradición milenaria y anticuada).

La narrativa, después de tantos capítulos, se vuelve repetitiva, inverosímil, casi absurda en muchas ocasiones. Es demasiado ligera y escasa para ser comprendida como un hilo que cose unitariamente todos los episodios. No lleva a nada, entendida como linealidad, y se sostiene solo porque no sabemos y nos gustaría saber. «No es la simplicidad del argumento, sino la complejidad de los detalles en las imágenes, que absorbe el cuerpo, no la mente, lo que engancha al espectador» de las teleseries, dice Molinuevo (2012: 105). Pero añadimos la idea de que esa simplicidad es importante de otra manera. Resulta útil para enfatizar los vacíos de indeterminación y de interpretación, que delinean el quehacer interpretativo del espectador. Las oquedades tienen la doble labor, por tanto, de evitar la inverosimilitud total —de expulsar a la audiencia del pacto de ficción— y de impulsar constantemente el trabajo hermenéutico, alimentando el fuego de la duda.

The Young Pope supera de este modo la concepción unitaria de la obra de arte propuesta por Tinianov. Decía el formalista ruso que entre sus elementos de esta «no media el signo estático de adición e igualdad, sino que siempre aparece el signo dinámico de la correlación y la integración» (1923: 11). Sin embargo, aquí lo que encontramos son signos que no se igualan, ni simplemente se suman, pero que tampoco se integran. Son signos que, de alguna manera, suponemos que se correlacionan. Pero esa correlación es tan libre, está tan agujereada, que resulta imposible dotarle de sentido. Son estructuras que, en contra de la teoría de Iser (1976: 309), no se encadenan ni se inscriben una sobre otra. Como mucho, puede reflejar esa sensación de total desconocimiento sobre qué está sucediendo y por qué, sensación análoga a la duda de fe.

El cambio de horizonte de expectativas simplemente no aporta nada, en la medida en que no lleva a ningún lugar en particular: a las nuevas expectativas les espera el mismo futuro, un nuevo cambio. De hecho, la falta de un significado trascendente y cohesionador es un rasgo razonable, consecuente con nuestras premisas, si tenemos en cuenta que hemos hablado de la ausencia de cierres absolutos en lo serial. En los años ochenta, Allen ya había señalado que la libre continuidad narrativa de los culebrones imposibilita alcanzar una resolución que podamos considerar definitiva. «The soap opera has no telos from which meaning can be retrospectively constructed» (1985: 14). Pero con *The Young Pope* hemos comprobado que esa indeterminación semántica elevada a la contradicción no necesita ni siquiera un final abierto. También puede darse en las series breves, en las miniseries, aprovechándose del *gap* entre capítulo y capítulo, entre escena y escena. Como ha señalado Joyard: «La force d'une grande série est qu'on

fait semblant de dresser le bilan d'une vie toutes les 26, 45 ou 52 minutes, et que profondément, on ne tire que les conclusions immédiates d'un épisode en train de s'achever» (2002 : 337). El sentido de un fragmento siempre tiende a la trascendencia, y quizá por ello la serie, vista como un todo intencional, como una huella precisa de la intención autorial, está condenado al derrumbe. Cada nuevo episodio tiene el poder de desmoronar la ficción que le precede.

❧

La incomprensibilidad que hemos estudiado con *The Young Pope* reside en la abundancia de vacíos (o falta de cohesión en el mundo ficcional) y en la contradicción (o falta de coherencia en el desarrollo narrativo). Sin embargo, hay otras estrategias que pueden provocar esta incomprensión en el espectador. La que vamos a examinar ahora pone el foco no tanto en el contenido y en la semántica de la ficción de la teleserie, como en su forma. La ausencia de significado surge así de la desconexión entre las partes, una desconexión causada por la heterogeneidad inmotivada.

Horace and Pete (2016) nació como un proyecto del humorista Louis C. K. junto con el actor y director Steve Buscemi. Es una serie bastante breve —de diez episodios— caracterizada precisamente por renovar y romper una y otra vez su formato. De vez en cuando, un capítulo dinamita las reglas establecidas por los que le preceden y propone algo nuevo. Su peculiaridad es, por tanto, la reformulación inesperada pero asistemática. No hay un motor concreto que explique por qué de un formato se pase a otro; más bien se van dando cambios sin mayor explicación.

Quizá el rasgo que primero llame la atención sea la distinta longitud de los episodios. Esa libertad temporal, que resulta idónea a la hora de estimular la creatividad del equipo de guionistas, se ha vuelto algo relativamente común desde la popularización de las plataformas (uno de los capítulos de la reciente *Autodefensa*, 2022, producida y difundida por Filmin, dura solo cinco minutos, frente a los habituales quince o veinte del resto, algo impensable para una serie emitida por la televisión tradicional). Además, es una de las claves que permite que se produzcan el resto de variantes estructurales propias de la serialidad contemporánea: cuando en un capítulo sr produce desarrollo dramático, su duración es mayor; cuando se busca dar espacio solo a un diálogo intenso, íntimo, el episodio se acorta y se reconcentra en unos pocos minutos. En el caso de *Horace and Pete*, el cuarto capítulo es el más breve, con apenas media hora de metraje; el primero es el más extenso, superando los sesenta y cinco minutos.

En cuanto al tema y al estilo, las mutaciones que se dan no siguen ningún tipo de lógica interna. El «Episode 1» se presenta como una *sitcom* a lo *Cheers* (1982-1993): unos colegas en un bar que lleva el mismo nombre que la serie. Pero no se parece en

casi nada a *Cheers*. Es mucho más oscura y seca: no tiene música extradiegética, risas enlatadas, transiciones, líneas argumentales paralelas… Casi todo son diálogos entre dos o tres personajes sin trasfondo ni desarrollo narrativo, que bien podrían ser parte de un programa de *sketches* o material de *stand-up comedy*. Se alude a Trump, a las relaciones familiares, al sentido de la democracia. Hay bromas, pero casi diríamos que pasan desapercibidas entre tanta sobriedad.

El ambiente lóbrego y el silencio (o la estática) de fondo subrayan lo vergonzoso antes que lo gracioso. De pronto se incluyen momentos extremadamente serios, que unos protagonistas enrarecidos y en muchos casos desagradables retuercen hasta el humor. De tan dramática y exagerada que es, la serie provoca risa. En otros momentos, simplemente estamos ante una familia disfuncional repleta de problemas (enfermedades psiquiátricas, machismo, incomunicación, racismo) y un panda de borrachos tristes y solitarios que se juntan allí a solucionar el mundo con una copa de *whisky* en la mano. La sensación general es de incomodidad, pero no es siquiera una incomodidad homogénea: se parece por momentos a la que provocan los monólogos de Louis C. K., políticamente incorrectos, que hurgan en las heridas y los tabúes sociales como la pederastia o el terrorismo; luego resulta melodramática o demasiado trágica, una incomodidad nacida de tratar asuntos horribles que nos afectan a todas las personas por el simple hecho de ser humanos. Los personajes son graciosos a ratos, a ratos despreciables. Y al final los temas se multiplican y se dispersan en direcciones dispares, huyendo de toda unidad.

Esta descripción, recordemos, atañe solo al episodio piloto. La ausencia de homogeneidad se pone más y más en evidencia conforme avanza la serie. Vamos a contrastarlo con el «Episode 3», que comienza con un monólogo de nada menos que de nueve minutos. Lo enuncia un personaje desconocido, una mujer relativamente mayor. El plano secuencia es corto, encuadra apenas su rostro y sus hombros, pero se mantiene sin cortar hasta que termina la confesión. El escenario es marrón, está desenfocado, pero se intuye que es una esquina del bar. (Aunque en 2016 ya se estilaban las televisiones más grandes, *Horace and Pete* parecía continuar con la tradición de la sencillez de imagen, superada por otras obras seriales anteriores, como si fuera a ser vista en pantallas de veintipocas pulgadas.) No sabemos tampoco a quién habla. El silencio de fondo, sin ruidos ni música, subraya la sencillez de la puesta en escena. No nos da la sensación de que vaya a ser un capítulo especialmente gracioso, sino todo lo contrario. Tiene varias frases ingeniosas, pero, estrictamente hablando, solo incluye una broma: la última frase, a modo de alivio final después de tanta tensión acumulada.

La mujer está contando anécdotas —más bien describe situaciones— de tiempos pasados, cuando sus hijos eran pequeños, y está a punto de romper a llorar. Estrictamente no explica ningún hecho trágico, pero le tiembla la voz al relatar una pequeña

escena erótica con su suegro octogenario. Solo entonces hay un contraplano que nos muestra a su exmarido, Horace, copropietario del bar. «Why are you telling me this?», pregunta. Están, efectivamente, en una mesa apartada del local, ellos dos solos, un marco que recuerda a *My Dinner with André* [*Mi cena con André*] (1981), filme-conversación. Tras un par de diálogos, se retoma el monólogo, ahora sazonado con alguna que otra intervención de su interlocutor. Vuelve a detenerse por unos instantes sobre el minuto veinticuatro, a mitad del episodio, para que el telespectador pueda tomarse un pequeño descanso. Y continúa luego —es el turno del monólogo de Horace—, reflexionando sobre temas como la responsabilidad familiar, la lealtad o la mezcla de placer y culpabilidad que caracteriza las infidelidades amorosas. De la acumulación de *sketches* del episodio primero hemos pasado, así, a dos monólogos intensos y dramáticos en el episodio tercero. De los planos abiertos y la pluralidad de personajes a los planos cerrados, sosos, y la intimidad de una mujer desconocida.

En otros capítulos habrá más cambios importantes: el «Episode 6» se centra en un personaje ajeno, una nueva cita de Pete, y está rodado al completo fuera del bar; la primera mitad del «Episode 10» transcurre en 1976. Ahora bien, ya hemos indicado previamente que las series de televisión cambian y que sería inadecuado pensar gran parte de ellas como centrípetas (o zoológicas). Lo selvático es centrífugo, no se articula en torno a una esencia o un eje fijo. Entonces, ¿qué tiene esta de especial *Horace and Pete*?

A nuestro parecer, *Horace and Pete* es un ejercicio de libertad total que busca adecuar el contenido de cada episodio a su vestimenta idónea. Salta de personaje en personaje, sin ninguna justificación que lo avale más que el interés esporádico de las conversaciones ácidas de la barra del bar. Ofrece un plano corto y larguísimo para un monólogo confesional. Estas decisiones son relativamente arriesgadas para el medio teleserial, ya que colocan a la audiencia, más acostumbrada a lo repetitivo y estable, en una posición extraña. En *Horace and Pete*, en cambio, es la historia lo que más importa: los factores formales son susceptibles de adaptarse al contenido, a los argumentos y pensamientos representados. Con lo que, inevitablemente, es una serie abocada a su propia desestructuración: cada nueva idea requiere un nuevo formato, una nueva vía de expresión.

Esta posibilidad —la de buscar la desestructura, el cambio radical— es muy común en las llamadas series antológicas. Hemos mencionado antes *Love, Death + Robots*, una serie de cortometrajes muy diversos (en autoría, género, longitud, tono, estilo de animación, tipo de disfrute). Casi diríamos que no tienen nada en común. Hay algunos cortos amorosos, como indica su título, pero otros («Three Robots») no lo son. Hay algunos donde aparece la muerte, pero otros («When the Yogurt Took Over») no la

incluyen. Hay algunos protagonizados por robots, pero otros («The Witness») presentan mundos fantásticos, maravillosos o realistas sin seres mecánicos a la vista. Incluso, si nos ponemos quisquillosos e intentamos buscar posibles núcleos invariables más allá de los enunciados por el título de la obra, nos daremos cuenta de que estos tampoco existen. Por lo general los cortos están ambientados en el futuro (pero «Good Hunting»…), están alejados de eventos o referentes históricos (pero «Shape-Shifters»…), ponen en juego instrumentos o nociones científico-técnicas (pero «Sucker of Souls»…), ofrecen un mensaje político o social (pero «Suits»…), están inundados de un tono pesimista, triste, irónicamente áspero en su concepción del futuro de la humanidad (pero «Mason's Rats»…). Y así podríamos seguir: encontrando *tendencias* aunque no *necesidades*, señalando rasgos *recurrentes* aunque no *obligatorios*. *Love, Death + Robots* resulta un ejemplo perfecto para entender las madeja de hilo de Wittgenstein y la prototipicidad semántica, que tantas veces hemos referenciado ya.

Sin embargo, creemos que el caso de *Horace and Pete* es mucho menos habitual. Su apariencia de *sitcom* choca con esas modificaciones bruscas. Los paratextos de *Love, Death + Robots* nos avisan de que estamos ante una serie antológica, pero eso no sucede con *Horace and Pete*. Al contrario: sus cambios de tono nos parecen desconcertantes. Tenemos siempre (o casi siempre) el mismo bar y a los mismos protagonistas, el mismo silencio. Pero los temas no terminan de estabilizarse, la evolución entre capítulos no dibuja un arco claro y la incomodidad que estimulan las situaciones nunca es igual. El estilo cambia de episodio en episodio sin tener una causa que lo acredite en el plano interpretativo.

El principal problema que —pensamos— tiene *Horace and Pete* es que sus vacíos no están organizados de tal manera que resulten interesantes de por sí. No hacen eco con el asunto principal, como sucedía con la fe en *The Young Pope* o las paradojas de la identidad racial en *Atlanta*, series donde tampoco había centro pero se servían de los huecos y las contradicciones para *enfatizar* sus temas, ahondar en ellos y obligar al espectador a tomar conciencia e interpretar. Tampoco son vacíos que resulten útiles como pivotes narrativos, a la manera de *The Good Place*. Desde nuestro punto de vista, la serie está simplemente falta de asiento: parece un mueble mal acabado, que tiembla y necesita una cuña en alguna de sus patas.

La incomodidad que ostenta no se parece, por tanto, a la de otras series, como *Curb Your Enthusiasm* [*Larry David*] (2000-), *Vergüenza* (2017-2020) o la saga *Vota Juan* (2019), *Vamos Juan* (2020) y *Venga Juan* (2021-2022) —en la línea del resto de producciones de Juan Cavestany—, que se articulan en torno al personaje protagonista y, en consecuencia, no necesitan explicar sus vacíos, que quedan siempre supeditados a las actitudes y pensamientos de este personaje estrambótico. Larry es desafortunado, un viejo cascarrabias que no entiende las convenciones de la clase alta californiana.

Jesús, protagonista de *Vergüenza*, es un *señoro* castizo, guarro y prepotente. Juan es un político cutre y simple a más no poder. Los tres tienen un poco de buen corazón y mucha mala suerte, y la sensación de incomodidad que causan proviene del desajuste entre sus intenciones y el resultado de sus actos. En cambio, *Horace and Pete* nos parece desagradable, pero no solo por sus personajes: también porque no sabemos dónde ubicarnos, desde dónde mirarla. Y esa falta de dirección no viene motivada por el tema (no hay un solo tema, sino muchos) ni por la narrativa (no hay una trama, sino *sketches* y una par de líneas argumentales recurrentes), ni siquiera por los personajes (todos son incómodos, protagonistas y secundarios: aquellos que aparecen mucho y aquellos de una sola escena). Viene motivada precisamente de que hay demasiados temas, tramas y personajes, cada uno con unas necesidades interpretativas diferentes. El *tempo* es lento, calmado, y el silencio anima a observar la serie con mucho detalle. A veces se pide mirar paródicamente, otras satíricamente, otras de forma muy seria e incluso lacrimógena, abarcando a la vez un número de frentes quizá excesivo.

Si alguien nos forzara a atribuir un único centro a *Horace and Pete* diríamos que esta serie habla de la familia. Pero en el fondo esta propuesta es improductiva, no ayuda a crear significado ni a impregnar los vacíos de la serie: la familia es un tema muy amplio, que carece de interés si no se le añade antes algún matiz que lo vuelva más específico. Decía David Foster Wallace (1989: 34-35) algo así como que la crítica funciona como un texto argumentativo: no se debe asignar un tema muy amplio a la obra reseñada, porque entonces nuestra tesis será una tesis aburrida, evidente, fácil, sin potencia ni atractivo para nadie. En esta línea, entendemos que una serie cuyo único núcleo es un asunto tan amplio, resultaría ineficaz definirla desde esa perspectiva que, más que ayudar a concretar las peculiaridades de la serie, la abre hacia la multiplicidad de temas posibles hasta desintegrarla en una generalidad.

La realidad es que, en el momento de disfrutarla, *Horace and Pete* nos pide que nos ubiquemos con más concreción. Muestra distintas facetas de lo familiar: esta escena es una crítica de los tópicos del abuelo gruñón, esta otra es un momento de empatía hacia un hombre solitario e insulso que se siente atraído por la última amante de su padre, aquella de más allá es un diálogo que no viene a cuento pero bastante gracioso sobre el síndrome de Tourette. Como *sketches*, como yuxtaposición de pequeñas escenas, la serie es entretenida y guarda momentos brillantes. Pero no hay sentido ninguno de continuidad; la serie no funciona como totalidad.

El problema reside en que nadie nos avisa de cómo avanzar entre una y otra micronarrativa, qué actitud asumir. Lo habitual es que cada situación nos pille a contrapelo y tengamos que adaptarnos; nunca obtenemos una sonrisa plena, nunca llegamos a derramar una lágrima, porque siempre estamos alerta por si tenemos que pasar de la risa al llanto o del llanto a la risa. Vamos dando tumbos de aquí para allá, desorientados.

Así, el «esfuerzo» que nos requiere verla no redunda en suficiente «beneficio» estético. La teoría de la relevancia de Sperber y Wilson (1986), aplicable también al mensaje artístico, nos recuerda que toda emisión tiene que proporcionar un rendimiento comunicativo igual o superior al gasto cognitivo que tenemos que hacer para interpretarlo. Y cuando *Horace and Pete* nos coloca en la tesitura de cambiar de horizonte de expectativas y nos hace fluctuar entre un género y otro, entre un tono y otro, no consigue ofrecernos de vuelta, en nuestra opinión, una razón que lo justifique. (A no ser que la intención de la serie sea precisamente esa: mostrar la realidad más básica, donde uno no sabe si reír o llorar. En ese caso, nos parece que tampoco es que la serie ahonde en esos cambios bruscos. Parece que se toma muy en serio ser graciosa y ser trágica en distintos momentos concretos.) Por ejemplo, nos parece que el monólogo del episodio tercero tiene grandes momentos, sugiere ideas muy lúcidas sobre cómo funciona el amor y merece la pena en sí mismo; pero su yuxtaposición al resto de capítulos no creemos que aporte mucho. La premisa de la serie nos invita a que busquemos un contenido más allá de cada escena independiente, pero, al menos nosotros, no somos capaces de encontrar suficientes conexiones significativas.

Con esto queremos decir que, en nuestra propuesta metafórica de las series zoo y las series jungla, el hecho de hacer algo distinto de lo habitual no equivale exactamente a hacer una serie jungla. O, mejor dicho, no implica exactamente hacer una *buena* serie jungla. La aventura no equivale a la extravagancia, sino que ha de tener una lógica interna que la empuje y dé vivacidad. Será por definición una lógica no preconcebida, libre, llena de sorpresas, pero lógica al fin y al cabo: útil, trascendente, que es capaz de ir más allá de sí misma.

Sin embargo, como somos conscientes del fondo subjetivo de la crítica artística, hemos de admitir que quizá se nos están escapando los porqués de *Horace and Pete*. Tal vez otros intérpretes saben disfrutarla mejor que nosotros. Apuntamos, en este sentido, una última posibilidad: que *Horace and Pete* no tenga ninguna oscuridad ni profundidad, en la medida en que no tiene una «clave» escondida por descubrir. No es una serie incomprensible, sino totalmente transparente. Esta idea la extraemos de un ensayo de Noël Burch, en concreto de un fragmento sobre *L'Année dernière à Marienbad* y *L'Immortelle*. Y la incluimos sin desarrollar precisamente porque así la incluye el propio Burch, que apenas la explica:

> Está comúnmente admitido que los argumentos de *Marienbad* y de *L'Immortelle* son «oscuros». Creemos que hay en ello una grave confusión de términos en la que conviene detenerse. El argumento de *Marienbad* solo es «oscuro» si se persiste en quiere que la acción que se desarrolla en la pantalla esté subtendida por una verdad única que lo «explique» todo, es decir, si se persiste en pensar que el film debe poseer una «clave» que permita resolver, en particular, las diferentes contradicciones, optar por lo que dice «A» contra lo

> que dice «X», decretar que tal o cual plano corresponde al «fantasma» y tal otro a la «realidad» del guion. Pero, y los autores del film lo han repetido suficientemente, *Marienbad* no tiene clave alguna, esas contradicciones verbales o pictóricas son la misma esencia de la obra, no sirven para esconder el argumento sino que se desprenden directamente de él, lo cual suministra otro ejemplo de la manera en que ese argumento rige todo el acontecer del film. Desde algunos puntos de vista, *Marienbad* es, como *L'Immortelle*, un film *inocente*: nada está escondido, todo lo que no es inmediatamente captable en el film no existe en ninguna parte, y menos todavía en la mente de los autores. Son films que no piden interpretación sino simplemente que se los mire. Son desde cualquier aspecto films para abordar ingenuamente: nada falsea más el placer que podemos tomar en perdernos por esos laberintos hechos para la vista y para el espíritu que buscar una significación oculta. (Burch, 1969: 153-154; erratas corregidas)

La falta de concreción de este fragmento, sin embargo, no nos permite saber si el criterio estético que maneja Burch puede aplicarse a *Horace and Pete*. En ese sentido, nos gustaría matizar algunas cuestiones aludidas en el pasaje.

Primero: en ningún lugar hemos afirmado que las series jungla tengan una «clave» que todo lo resuelva. Cuando hemos hablado de vacíos organizados, por ejemplo, no pensamos en que haya un centro hermenéutico que regule la experiencia artística, sino, en todo caso, en que se dé algún tipo de estructura relevante para el televidente. Esa estructura no ha de ser centrípeta, simétrica ni armoniosa, pero sí útil, esto es, relevante o significativa durante el proceso de interpretación. *The Young Pope* nos sube y nos baja por entre sus oquedades como en una montaña rusa: vamos descubriendo las caras ocultas de la religión, la Iglesia, los santos, la mística, los poderes estatales… Creemos y descreemos porque así les sucede a los personajes de la serie y, también, a las personas que se debaten en la cuestión de la fe. Pero eso no implica que todo gire en torno a la fe: cada escena bascula en su propia dirección, se tocan temas distintos, aparecen subtramas, se cruzan por nuestro camino nuevos asuntos que vuelven la cuestión teológica cada vez más compleja.

Segundo: por los mismos argumentos, no nos convence la idea de que las contradicciones de las películas estudiadas por Burch sean su «esencia». La fe no es un criterio *necesario* en la serialidad de *The Young Pope*, aunque sea muy importante en muchas de sus secuencias. Es un punto de partida que se desparrama, y que al mismo tiempo resuena con la estructura agujereada de la serie misma. Asimismo, si aceptamos que *Marienbad* y *L'Immortelle* tienen un centro, entonces habremos descubierto precisamente su «clave». Nos parece que esta idea agota y simplifica ambos largometrajes en eso que Deleuze y Guattari —ya lo explicamos— llamaban «caosmos-raicilla».

Tercero: con todo, resulta difícil admitir que estos dos filmes estén hechos «simplemente [para] que se los mire». Es decir: ¿por qué tengo que mirar algo que no me ofrece nada?, ¿qué lo diferencia de mirar al vacío, a una pared blanca? Suponemos que

Burch quiere deshacerse de la noción omnipresente de la interpretación, entendida en el pasaje citado como eje central de la experiencia estética de un modo un tanto básico: interpretar es asignar un sentido último a la obra. Estamos de acuerdo en que la interpretación no es un proceso cerrado y unívoco. Defendemos incluso que existen productos pensados para la pura sensación y que no pueden traducirse a proposiciones lógicas ni a ninguno de las lenguas humanas sin perder gran parte de su atractivo (la música es un ejemplo claro). Pero eso no legitima la ausencia de relevancia. No todas las piezas y canciones musicales funcionan igual de bien y, si bien es imposible expresar verbalmente las sensaciones que nos generan, todavía es posible utilizar las palabras para acercarnos a ellas, para hacer juicios de valor que nos aproximen al porqué de su eficacia. El lenguaje será insuficiente, pero no inútil del todo.

Cuando miramos *Horace and Pete*, desde luego, vemos algo. Y ese algo es distinto de lo que vemos cuando miramos *L'Anné dernière à Marienbad*. Sus contenidos son diferentes: sus personajes, mundos ficcionales, palabras, sonidos, imágenes no coinciden. Por tanto, ambas obras no pueden llevar generar la misma experiencia (la del vacío de significado). ¿Para qué existe entonces *Horace and Pete*, si ya existía antes *Marienbad*?

La función de la crítica quizá sea, en este punto, o admitir la falta de interés —el fracaso de los vacíos, que a veces son demasiado laxos y endebles y hacen que toda la estructura se derrumbe, tal y como el propio Iser admite en varios momentos— o encontrar un nuevo interés. Si Burch cree que merece la pena mirar *Marienbad*, según dice, solo le queda explicar qué quiere decir con eso de «perdernos por esos laberintos hechos para la vista y para el espíritu». Quizá cuando sepamos describir con un poco más de exactitud esa sensación podamos rever *Horace and Pete* con nuevos ojos y nuevos conceptos, y así infundirle nuevos sentidos.

No obstante, nuestra experiencia actual con *Horace and Pete* se parece más a la de la aventura que no sale bien. La expedición a la selva no siempre ha de premiarnos con tesoros escondidos, paisajes majestuosos y animales espectaculares. Hay veces en que la aventura falla. Y hay muchas maneras de que una aventura falle: por aburrimiento, por repetitividad, por volver antes de lo previsto o incluso por fallecimiento.

Esto no quiere decir que la aventura haya sido en balde. La falta de sentido que encontramos en *Horace and Pete*, típica de la serie jungla, rara en la serie zoo, es un riesgo que asumimos al adentrarnos por entre la maleza. Volveremos con las manos vacías, la piel con cicatrices, sin agua potable en nuestras cantimploras, por un camino diferente del que nos hubiera gustado. Pero la experiencia no nos la quita nadie. Pensamos que también la experiencia fracasada debería ser parte del análisis teórico, en la medida en que es una vivencia relativamente habitual: es parte de nuestra relación con

el arte, da forma a nuestro modo de interpretar, no puede evitar constituirnos conscientemente como consumidores de ficción, y por todo ello merece la pena investigarla en profundidad. *Horace and Pete* ha resultado ser un buen ejemplo para comprobar cómo, dentro del prototipo de lo selvático, lo inacabable, lo inacabado y lo incomprensible —excitantes de la participación del espectador, exigentes para con la audiencia— no son siempre rasgos positivos o beneficiosos. Al involucrarnos, al poner de nosotros mismos en el acto de interpretación, corremos el peligro de salir heridos: bien porque algo tropiece con nuestros prejuicios y violente nuestra manera de pensar, bien porque nuestras esperanzas no hayan encontrado una respuesta a su altura. Una parte fundamental de la aventura es la desilusión.

Hemos hablado de huecos y de fracasos. La incomprensión como ausencia de significado o como insignificativa: el abismo al que nos asomamos activamente, para sentir la sensación sublime del vacío, durante la experiencia estética. (Y en el que a veces terminamos despeñándonos.) Pero hay otro tipo de incomprensión que merece ser tenido en cuenta.

Al explicar de las obras inacabadas e inacabables se ha mencionado en varias ocasiones cómo la construcción tanto fenomenológica como hermenéutica es una labor sin final: las series aceptan una nueva entrega, truncan sus expectativas tajantemente, no cierran las tramas y las descripciones. Es el espectador quien tiene que completar, sabiendo que nunca podrá terminarla por completo. Siempre quedarán resquicios, grietas, sentidos latentes. No obstante, algunas teleseries despliegan la ficción de un modo especialmente antiunitario: son aquellas que desdoblan sus realidades, como senderos que se bifurcan por los jardines. De ellas vamos a hablar en los siguientes párrafos.

Aunque hay que hacer una anotación previa. No estamos hablando de obras con universos paralelos o múltiples líneas temporales, en la tónica de las sagas de Marvel o *Rick and Morty* [*Rick y Morty*] (2013-). En estas todo tiene sentido, aunque este sentido aparezca desordenado. Es cierto que rompen con la linealidad de la concepción temporal hegemónica, que sí utilizan otras series (algunas también con viajes en el tiempo, como *El Ministerio del Tiempo*, 2015-2020, o *Dark*, por ejemplo). Pero no plantean nunca que tengamos que escoger: lo que sucede en un universo o línea temporal sucede allí, no importa que desentone con lo que sucede en otro universo o línea temporal.

El tipo de teleserie del que estamos hablando no se contenta con presentar un mundo de ficción múltiple, que en el fondo no es más que muchos mundos de ficción

alojados en el mismo universo de la macroestructura narrativa. Lo que hace es construir *un* mundo de ficción *semánticamente incoherente*. La incomprensión nace ya no de los vacíos de indeterminación o de interpretación, sino de la coexistencia paradójica de distintos fragmentos de la obra que no encajan entre sí. El primer fragmento dice una cosa, y el segundo fragmento dice otra: ninguno tiene prevalencia sobre el otro (ninguno es, por ejemplo, un sueño, una alucinación, una enunciación de un narrador no fiable), y por eso no es posible aceptar ambos al mismo tiempo. Lo que vemos en la pantalla sin duda ha sucedido y sin duda no ha podido suceder. Es y no es, en el mundo posible.

Si lo pensamos bien, estas contradicciones internas han estado siempre en el arte narrativo. Recordemos el asno del *Quijote*, los hijos de Lady Macbeth, el narrador al mismo tiempo estudiante compañero de Charles Bovary y ente omnisciente, la ventana que se cierra dos veces en «Hasta que llegan las doce» de Ignacio Aldecoa… Los ejemplos son innumerables, y remiten al principio de la literatura. Incluso Horacio habló del Homero «dormido» en su *Ars Poetica* (v. 359).

Con todo, aquí estamos hablando de contradicciones a propósito; se parecen más al ciclo *Gargantua et Pantagruel*, el relato satírico «Hoc» («La nariz») de Gógol, el posmodernismo exacerbado de Mark Leyner o las narraciones de incongruencias encadenadas de César Aira. Y es que sería fácil buscar errores y deslices en el corpus audiovisual, pero a nosotros nos interesan los momentos deliberadamente contradictorios propios de lo serial. Como televidentes somos capaces, cuando vemos un pequeño fallo, de dar por sentado que es inintencionado —que pragmáticamente no es oportuno— y decidir pasarlo por alto: asumimos que se trata de un fallo de racord, de un error del *script*, de un aspecto que ha pasado inadvertido durante el montaje y la posproducción. En los casos que vamos a analizar, no obstante, sucede que la audiencia puede percibir que la inestabilidad semántica de la serie es indudablemente buscada y no ha de entenderla como un gazapo inocente. Viene apoyada por una intención y, por tanto, pide ser interpretada como un mecanismo argumental, expresivo, simbólico…

Un ejemplo sencillo lo encontramos en *Malcolm in the Middle* (2000-2006). En «Bowling», 2x20, se plantean dos narrativas posibles en paralelo: los protagonistas de la serie, dos hermanos, han quedado con sus amigos en la bolera; en una versión de la historia los lleva su madre y, en la otra, su padre. Pero la palabra *versión* posiblemente no es la más adecuada para este contexto. No es que la historia efectivamente sucediese de una manera y tengamos dos relatos, cada uno desde su punto de vista subjetivo. Tampoco hay una jerarquía de la que dependan (la *realidad* o *los hechos comprobables*), ni una jerarquía entre ella (ambas son igual de válidas o, por las mismas razones, igual de inválidas). Ninguna resulta más verosímil. Más bien es que las dos historias suceden

y no suceden al mismo tiempo. O ni suceden ni no suceden, porque son ficción (y hemos de entender la ficción como un mecanismo retórico que no tiene por qué responde a las lógicas físicas y ontológicas de nuestro mundo, sino a las utilidades pragmáticas y hermenéuticas de la comunicación).

Este episodio es en realidad una *rara avis* dentro de la serie. Si pretendemos establecer una cronología canónica de su mundo de ficción, saber qué ha pasado y qué no, será mejor dejarlo de lado. Es imposible determinar si los llevó Lois o los llevó Hal. Es una especie de divertimento, un juego del equipo de guionistas. Y no altera la lógica del resto de los capítulos, porque *Malcolm* es una serie eminentemente episódica. Hemos explicado ya que lo interesante de las *sitcoms* —también en su evolución depurada y rompedora a finales del siglo XX— suele ser la caracterización de personajes, el desarrollo de las narrativas particulares de cada emisión y la habilidad con la que los guionistas dibujan nuevas situaciones y bromas desde unas premisas fijas.

«Bowling», por ello, es un capítulo muy interesante e ingenioso. Destaca la habilidad técnica necesaria a la hora de trenzar en una sola pantalla ambas posibilidades ficcionales (pantalla partida con diálogos cruzados, planos secuencia en los que aparecen simultáneamente personajes de mundos posibles diferentes, diversos tipos de rácord…). También sorprende el juego de contrastes entre los estereotipos de la madre y el padre con fines humorísticos, aquí llevados al límite. En menos de media hora, con total eficiencia hollywoodiense, los guionistas son capaces de narrar dos historias que parten de unas mismas expectativas y bromear con su contraposición.

Sin embargo, lo que el capítulo «Bowling» de *Malcolm in the Middle* propone en forma de juego estructural, como episodio especial y único en toda la serie, también se puede sistematizar a toda una obra. Vamos a centrarnos en aquellas que buscan llevar este tipo de apertura hasta las últimas consecuencias, más allá de un único capítulo o de un momento excepcional.

De entre las varias opciones que se hemos barajado y que, por resultar muy interesantes, pensamos que deberíamos al menos mencionar, se encuentran *The Midnight Gospel* (2020) y *Yojôhan shinwa taikei* [*The Tatami Galaxy*] (2010), continuada —si es que esta es la palabra exacta, pronto veremos por qué— con dos secuelas de menor interés: el largometraje *Yoru wa mijikashi aruke yo otome* [*The Night Is Short, Walk On Girl*] (2017) y la serie *Yojôhan Time Machine Blues* [*The Tatami Time Machine Blues*] (2022).

The Midnight Gospel enfrenta de manera muy interesante imagen y sonido. Su protagonista viaja a planetas simulados por ordenador, donde «recolecta» tecnologías e ideas de todo tipo. Por un lado, la audiencia escucha un pódcast de entrevistas, con un invitado distinto en cada episodio, oriundo del universo digital que toque esa semana; por otro, también ve unas aventuras que nada tienen que ver con el diálogo

(una invasión zombi o los entresijos de una fábrica, por ejemplo, de donde el protagonista tiene que escapar para volver a casa).

Pero ya decíamos: el hecho de que haya universos alternativos —aquí, planetas con leyes físicas diferentes a las nuestras, seres monstruosos, etcétera— no implica exactamente que se generen incoherencias semánticas. Al peculiar hueco entre forma y contenido hay que sumarle aquí muchos pequeños huecos dentro del contenido mismo, que son los que verdaderamente nos interesan. Porque lo que llama la atención de *The Midnight Gospel* es que no permite extraer una única idea al verla en conjunto. Las palabras de un invitado refutan a las del resto. Cada uno aporta su punto de vista, pero nadie se coloca por encima de los demás. Y al final las «lecciones» que uno podría haber extraído del sexto episodio (a favor de las «iluminaciones», las inspiraciones geniales y místicas) entran en total contradicción con las que uno podría extraer del séptimo (sobre la muerte, donde se critica esa idea de iluminación trascendente y se opta por una mirada más sencilla, mundana y tranquila).

Las imágenes de la serie, en ese sentido, ejemplifican perfectamente el funcionamiento de la vida en comunidad, del avance del saber y de los pódcast de entrevistas. Al igual que la narración y el significado de una obra se construyen en la confluencia —oposición, asimilación, matización…— de la banda de sonido y la banda de imagen, algo así sucede con la confluencia de un episodio y otro. El conocimiento no se articula como una torre de cubos, siempre hacia arriba y en perfecto orden y equilibrio. Más bien se sistematiza en planos diversos, apuntando hacia lugares distintos, disarmónicamente. Lo que sabemos de una cosa no tiene por qué encajar exactamente con lo que sabemos de otra: los datos, informaciones, competencias… relativas a un ámbito habitan en planetas muy distintos entre sí. De hecho, resultaría imposible dictaminar si estamos ante una obra de ficción o de no-ficción, como ya nos sucedía con *Carrizo*. Lo único que, en el fondo, interconecta todas las ideas, los personajes, los mundos posibles, etcétera, profundamente es su visitante: el sujeto capaz de concebir la pluralidad del mundo, capaz de vincular en su experiencia todos aquellos mensajes contradictorios aprendidos. Así, podría decirse que todos los episodios de *The Midnight Gospel* suman desde la paradoja: se solapan y se vuelven, de algún modo, incomprensibles, aunque no por ello menos relevantes e interesantes. (Sin embargo, decidimos no ahondar en este ejemplo porque ya incluimos suficientes páginas sobre Pendleton Ward, creador de esta serie y de *Adventure Time*, y porque propone una experiencia similar a la de *The Young Pope*, solo que exagerando visual y narrativamente su propuesta.)

En lo que respecta *The Tatami Galaxy*, adaptación de una novela de Tomihiko Morimi pero igual de compleja y sugerente en términos audiovisuales que *The Midnight Gospel*, nos encontramos ante una serie de tintes oníricos, surrealistas y ab-

surdos. (En este caso, también preferimos dejarla en segundo plano por haber mencionado ya a su creador, Masaaki Yuasa, artífice de un capítulo especial de *Adventure Time*, y por su cercanía con la clásica historia de líneas temporales alternativas.)

Esta obra presenta las andanzas de un joven estudiante tímido y frustrado. Quiere, entre otras cosas, conquistar a una chica, pero no se atreve a pedirle salir. Y cuando se atreve ocurre el desastre. Pero la peculiaridad de *The Tatami Galaxy* es que en cada capítulo este chico resulta estar inscrito en diferentes sociedades culturales y deportivas de la universidad. No es que viaje al pasado y se apunte a otras actividades, sino que el tiempo del mundo posible vuelve al inicio con cada episodio, lo que nos permite ver otras vidas posibles del protagonista. Así, conocemos al personaje (y su sociedad, y a los secundarios) por acumulación de escenarios, en vez de por progresión narrativa. Le vemos actuar en diferentes situaciones. De alguna manera, terminamos entendiendo su manera de ser por aquello que no ha vivido, que no ha sido.

Las repeticiones no-consecutivas de esta serie ayudan, por un lado, a habituarnos a los acontecimientos más inverosímiles (olvidos absurdos, ingenuidades, las escenas con la vidente que en ocasiones aparece de improviso en lugares extraños sin que nadie se lo pida…). Cuantas más veces los vemos, más nos vamos habituando a su falta de lógica. Por otro, favorece la elipsis y los guiños entre capítulos que, en principio, deberían ser independientes, pues cada uno se «reinicia» en el tiempo. (Aunque se dan algunas rupturas de la lógica ficcional, como cuando vemos que la vidente va acumulando cada vez más dinero, en un gesto mágico «interdimensional».) Además, también se reciclan y reformulan escenas de un capítulo a otro, bajo la idea de que no todo el futuro cambia de manera radical con las distintas decisiones puntuales del joven. La imagen de los cuatro tatamis y medio, parte del título en versión original, se va tornando significativa conforme avanza la serie y nos damos cuenta de que, en el fondo, las esteras de su pequeña habitación pueden colocarse de maneras dispares pero no dejan de ser cuatro tatamis y medio: el personaje está atrapado en ellos, existe sobre ellos, tiene margen de maniobra, pero no es del todo libre de la vida fuera de su cuarto ni de las pulsiones del destino.

Tanto *The Midnight Gospel* como *The Tatami Galaxy* merecerían un comentario mucho más detallado. Pero, para evitar alargarnos en exceso, vamos a pasar al ejemplo principal de este apartado: el último capítulo de *I May Destroy You* [*Podría destruirte*] (2020). Esta teleserie británica sintetiza un tipo de incomprensibilidad muy interesante. Y lo hace lejos de los tópicos de universos paralelos y viajes en el tiempo.

Su protagonista, Arabella, es víctima de una violación. Una noche de fiesta, un extraño echó una droga en su bebida y terminó agrediéndola en los baños de un *pub*. La serie gira en torno a sus intentos de reorganizar su vida después de la catástrofe: la relación tóxica con su ex, la incapacidad de escribir su siguiente libro, para el que ya

le han pagado un adelanto, la necesidad de hacer público su caso dentro de la ola del #metoo, la responsabilidad de difundir el testimonio de otras personas violadas, las presiones raciales (es una mujer negra), etcétera.

Así, durante los doce capítulos de la serie vemos a Arabella intentar superar el trauma. No estamos exactamente delante de una heroína —tampoco la denominaríamos una antiheroína—, porque, aunque intenta ayudar, muchas veces resulta exagerada, impulsiva, superficial o egocéntrica, protegida por la máscara de portavoz de otras víctimas en redes sociales. Su labor pública le sirve como justificación para no siempre actuar con corrección. Entendemos que presenta unos síntomas que se alejan de la imagen preconstruida más habitual en medios de comunicación y otras ficciones (no parece especialmente triste, sino muy enérgica, estresada, al borde del infarto). Pero, en cualquier caso, hay indicios constantes de que su buen hacer nace de una herida todavía sin curar y que quizá no cicatrice nunca. Es evidente el simbolismo de las bolsas de basura con la ropa del día de la violación, guardadas debajo de la cama, con todo sucio, arrugado, tal y como se las entregaron en la policía después de pasar por el laboratorio para recoger restos de semen y ADN, sin demasiado éxito. Arabella no se atreve a enfrentarse a su contenido y a poner orden en su propio cuarto porque todavía no ha decidido cómo asumir su historia.

I May Destroy You habla de la violencia después de la violencia, del desastre que se torna explícito o que permanece latente durante semanas, meses o años después de una agresión sexual. Moralmente es una serie ambigua. Logra sus mejores momentos, pensamos, cuando el personaje nos saca a los espectadores un poco de quicio, cuando la protagonista explota ante comentarios que podrían ser considerados racistas o machistas —no siempre lo son de manera tan clara como ella cree— y se nos permite entender la óptica del dolor y el sufrimiento desde la que Arabella aprehende la realidad. La presión de ser tomada como un referente le pesa sobre los hombros, el no saber quién fue el violador es una lastra que tiene que arrastrar para toda la vida.

Hasta que, en el último momento, meses después de que se iniciara la investigación policial, Arabella reconoce al abusador. El capítulo 1x11, «Would You Like to Know the Sex?», termina con el reconocimiento del tipo y un *flashback* donde se recompone a pedazos aquella noche de enero: instantes sueltos, sensaciones que han conseguido sobrevivir al efecto anestesiante de las drogas, las caras de los dos implicados. Ahora es Halloween, ha estado con su compañero de piso Ben en su jardín y después ha ido al bar con una amiga para tomarse una copa, alegre porque parece que por fin está encontrado una estructura para su siguiente libro (o al menos la estructura está bastante avanzada, según se intuye por la cantidad de cuartillas clavadas con chinchetas en la pared de su cuarto). Quieren celebrarlo y pasarlo bien, pero Arabella no puede librarse del pasado.

«Ego Death», 1x12, toma como punto de partida ese reconocimiento. Desarrolla una cara más del complejo prisma que es la violencia de la violación: la posibilidad de reconocer al culpable, la opción de poder decidir qué hacer, cómo actuar ante la persona que tanto daño ha causado.

Entonces Arabella y su amiga deciden disfrazarse y tenderle una trampa. La protagonista se acerca y finge ligar con él y beber una nueva copa adulterada. Así, su amiga puede ver dónde esconde la droga y robársela. Arabella actúa como si se sintiera mal y él la dirige al baño, donde la encierra en un cubículo, le quita las bragas y se desabrocha el cinturón. Justo en ese momento cesa la actuación y la amiga le clava una inyección con los polvos narcóticos disueltos en agua. El abusador se asusta y huye, con lo que las chicas quedan contentas. Pero se dan cuenta de que han olvidado algo: el chico se ha quedado con las bragas de la protagonista. ¿Y si se desmaya o se muere y lo encuentra la policía? Optan por perseguirlo y, cuando lo alcanzan, una cosa lleva a otra y terminan por pegarle una paliza y matarlo. Arabella lo esconde debajo de la cama de su cuarto, donde aprovecha para cambiar un par de cuartillas en la pared. Ha encontrado un nuevo final para su libro.

En ese momento y sin mayor explicación la serie vuelve atrás, narrativamente hablando. Es Halloween, Arabella está en el jardín con Ben y sale de casa, reconoce al violador. Pero ahora (entiéndase el *ahora* no como un signo de orden temporal, sino de alternancia) deciden orquestar una trampa algo distinta: quieren cazarlo en acción. La protagonista esnifa mucha cocaína antes de acercarse a ligar con el delincuente, solo que en esta narrativa sí se bebe el vaso con estupefacientes a sabiendas de lo que lleva. Finge marearse, es llevada a los servicios y vuelve a hablar al chico: le ha visto echar droga en su bebida. Mientras, su amiga ha llamado a la policía. En el cubículo, él se pone muy nervioso y le increpa: está mal de la cabeza por tontear con un violador, será que le gustaría ver cómo la fuerza, estar despierta cuando todo suceda. Parece cada vez más violento, la insulta, la golpea, le agarra el cuello como si fuera a estrangularla y le amenaza con matarla si alguna vez cuenta algo a alguien. Pero termina llorando y pidiendo perdón entre sollozos.

Para cuando la policía llega, no queda nadie en los baños del local. El siguiente plano nos presenta al violador y a Arabella sentados en la cama de esta. Él se sincera: ha hecho terapia, pero no ha conseguido reprimirse, querría pedir perdón y dejar de violar. La amiga de Arabella ha estado llamándola insistentemente, llena de preocupación, pero nadie coge el teléfono. Ha indicado a la policía donde vive la chica que ha visto drogada y guiada por un desconocido hacia el baño, con lo que la confesión queda inacabada por la entrada brusca de las fuerzas policiales. En el último momento, justo antes de que lo arrastren hacia comisaría, el violador y Arabella se dan un abrazo. Ya sola, ella escribe un par de cuartillas nuevas y cambia el final de su historia.

Y, de nuevo, volvemos al punto de origen (el punto Jonbar, diríamos, si esto fuera una ucronía). Jardín, Halloween, fiesta, reconocimiento. La tercera versión tiene un tono *Twin Peaks*. El bar está vacío, los papeles se intercambian. El amigo del violador hace *twerking* a la amiga de Arabella, que lo mira sentada, inactiva. Arabella liga con el abusador —solo que lo hace con delicadeza, sin violencia ni droga—; acaban en el baño besándose, y luego van a casa de ella, donde él toma asimismo una posición pasiva y, según vemos, es ella quien lo penetra. A la mañana siguiente, se despiertan con una sonrisa. Él le dice que solo se irá si ella se lo pide. Así sucede, y detrás de él, que sale desnudo de la habitación, marcha también el cuerpo ensangrentado que vimos en la versión primera de esta historia. El cadáver andante lleva en la mano los documentos relativos a un aborto, escondidos igualmente bajo la cama. Arabella se gira hacia la pared y relee las últimas cuartillas. Y decide quitar una en la que aparece escrito «Garden Ben».

En la cuarta y última narración alternativa Arabella no sale de casa. Se queda con Ben en el patio de su piso compartido. La trama salta a un tiempo después, con el libro publicado, dedicado a su amiga, y una presentación en una librería. Le piden a Arabella que lea un fragmento en voz alta y, justo cuando comienza a pronunciarlo, se nos muestra a una Arabella del pasado, sonriente, paseando en una playa (quizá un recuerdo de las playas italianas con que, mucho tiempo atrás, había dado comienzo la historia de esta mujer). La serie termina con ella caminando, haciendo eses, por la orilla.

De este modo, *I May Destroy You* juega con varias ideas simultáneamente. Merece la pena detenernos en algunas de las más importantes. Está, por una parte, la reflexión sobre el trauma. Hay distintas maneras de intentar superarlo. Ninguna es *a priori* mejor que otra, todas esconden cosas buenas (venganza, empatía, rectificación, superación) y malas (crimen, simplicidad, ingenuidad, desconocimiento). El sentimiento de trauma no desaparece, sino que evoluciona en otros sentimientos más complejos, más sutiles, también más diluidos y manejables en el día a día.

Además, parte de la superación del trauma también es pensar de antemano qué opción nos gustaría más. La estética serial parece idónea para explorar este tipo de debates. La misma teleserie incluye varias veces la idea de que «the criminal always returns to the scene of the crime», «el culpable siempre vuelve a la escena del crimen», que resuena con la estructura y que se desdobla en que la víctima nunca consigue salir de la escena del crimen. Hay acontecimientos que funcionan como sumideros, que absorben al sujeto y lo hacen girar en torno a él. Son hechos que se enquistan y marcan la psicología de los caracteres. Y se puede llegar al extremo de que los modos de *imaginar* cómo afrontarlo son más *reales*, tienen más peso en la vida del individuo, que los eventos que efectivamente suceden en su mundo físico. Los miedos y los futuribles

(no entendidos como salidas o soluciones, sino como escenarios que pueden estar por llegar, queramos o no) nos conforman tal y como somos. La narratividad funciona tanto desde el texto en sí como desde los prejuicios subjetivos del intérprete, reproduciendo ese vete y ven explicado mediante el círculo hermenéutico: explora distintas expectativas del televidente y le guía hacia una reflexión sobre lo deseable de cada una de estas posibilidades.

Esto engarza, por otra parte, con el comentario sobre las denominadas narrativas del yo. Que la protagonista sea famosa por haber escrito una autoficción (*Chronicles of a Fed-Up Millennial*, se titula) y que tenga tanta presencia en redes sociales (hace constantemente directos, sube *stories* a Instagram y escribe tuits) no es azaroso. Temas como la importancia de la identidad, la terapia, el conocimiento del pasado familiar o la capacidad de ponerse en el lugar del otro son centrales a lo largo de la obra. En ese sentido, que el encontronazo con el violador coincida con el desbloqueo creativo también es significativo: el trauma identitario que se produce al saber que el propio cuerpo ha sido *utilizado* sin consentimiento permea a la dimensión psicológica, y se convierte en una inseguridad total sobre la propia capacidad de acción en el plano de la escritura. El «yo en suspenso», «yo en duda», «yo violentado e indefenso», se convierte en un objeto pasivo. En su narrativa autoficcional, Arabella, se queda atascada en el enorme vacío de información que hay en torno a la violación (quién fue, por qué, cómo ocurrió): la necesidad de dotar de sentido a este resquicio y cerrarlo se convierte en un objetivo vital, por encima del resto de sus necesidades. Así, diríamos que saber vivir es, de alguna manera, saber escribirse: saber cómo uno ha sido, es, quiere ser, cómo comportarse y qué decir.

A la hora de analizar la serie, las cuatro posibilidades que se plantean imposibilitan tener claro qué sucede y qué no. No podríamos aseverar que lo que vemos en pantalla en el último episodio le sucede (o no) a Arabella. Está claro que son ideas argumentales que se le ocurren para terminar su texto y, a la vez, para dar resolución a ese episodio de su vida. Pero eso implica que quizá lo único que se nos ha mostrado durante los doce capítulos es una pura ficción. No es la vida del personaje, sino la vida ficcional, imaginada, de un personaje ficcional al que no conocemos más que por esa mentira, ese espejo deformado. Una ficción en segundo grado, sin rastro de la ficción en primer grado que la genera. La sombra de una sombra que, no obstante, resulta satisfactoria en la medida en que invoca un conjunto de símbolos, reflexiones y sentidos difusos que —intuimos— pueden adjudicarse tanto al personaje de la novela (Arabella) como al personaje de la serie que está escribiendo la novela (de nombre desconocido) como, en último punto, a la creadora, guionista y actriz principal (Michaela, y posiblemente la rima no sea casualidad).

Esta ambigüedad en el nivel narrativo implica también una ambigüedad fenomenológica. No sabemos si en el primer grado de ficción mata al violador, lo entrega, lo abraza o si ni siquiera se lo encuentra. (Tampoco lo sabemos en la vida real: la autora ha reconocido ser víctima de una agresión sexual.) Lo central, en la serie, parece ser el carácter hipotético sobre el que se construye. De ahí el título, *I May…*, 'podría…'. Quizá esto se debe a que, en la vida (y también en el arte) a veces es tan importante lo que uno decide hacer como lo que uno decide no-hacer. La obra en realidad ha de ser valorada también como una suma de elementos negativos, de vacíos o huecos en un sentido discursivo: aquello que el personaje se niega a hacer puede resultar primordial para entenderle.

I May Destroy You nos permite matizar un poco más el prototipo de teleserie jungla. Hemos visto que son inacabables e inacabadas y por ello incomprensibles al cien por cien: están llenas de detalles, agujereadas, abiertas a interpretaciones incluso contradictorias. Hemos visto que suelen ser inagotables, que no aclaran con exactitud qué sucede en el mundo de ficción, que les gusta invitar a que la audiencia rellene los huecos. Ahora también sabemos que dan importancia incluso a aquello que no ocurre. Se interesan por lo que no aparece en pantalla y por lo que no se escucha. Van más allá de la clásica narración lineal y unitaria. Es posible que aquí se vea mejor lo que ya intentamos exponer en el apartado de *Better Things*: la obra selvática tiende a lo centrífugo y a sugerir un más allá. Solo que en este caso no pensamos en lo que acaece *antes* o *después*, como sucedía con la serie familiar, sino en lo que acaece *en cambio* o lo que *podría acaecer*.

Tal vez esta sea una forma desmedida, que lleva hasta límites insospechados de entender la teoría del arte de Nelson Goodman, caracterizada entre otros principios por la densidad sintáctica (todos los rasgos formales importan, incluso los mínimos, en virtud de que podrían ser otra cosa: la diferencia constituye símbolo) y por la densidad semántica (todos los símbolos son susceptibles de albergar diversos significados: la diferencia constituye ambigüedades). En *I May Destroy You* incluso los signos invisibles —las sombras de los signos presentes, las inversiones de los signos que efectivamente dan forma a la obra— son muy importantes. Los mundos posibles que nunca tomaron consistencia son, de algún modo, parte sustancial de la serie, del trauma y de la vida:

> La densidad sintáctica y semántica demandan una atención inagotable al carácter determinante y al referente, dada cualquier marca dentro del sistema […]. Puede parecer que la imposibilidad de determinación finita sugiere la inefabilidad que a menudo se le achaca, o de la que se acusa, a lo estético. Pero lejos de ser misteriosa y vaga, la densidad está explícitamente definida, surge a partir de unas demandas de precisión absoluta imposibles de satisfacer que además ayuda a mantener. (Goodman, 1968: 228)

La obra de arte queda descrita, así, como una entidad dinámica, inagotable, muy rica, viva. Frente a la sensación general que puede provocar un libro —un objeto inerte y limitado en apariencia—, Goodman propone entender lo estético como una experiencia. Y nosotros creemos que esa experiencia ha de incluir no solo las experiencias directamente representadas sino también las que aparecen, aunque sea fantasmagóricamente, indirectamente aludidas, las que se nos pasan por la cabeza y de este modo influyen en que *no* actuemos así, en que vivamos con mucha intensidad. La aventura es la aventura no solo porque uno se adentre en la selva y salga victorioso ante el ataque del tigre: es aventura porque, durante la misma pelea, durante el camino de vuelta y una vez en la comodidad del hogar, siempre guardaremos la imagen de haber sido heridos y haber muerto entre las zarpas del tigre.

❧

La repetición será el último concepto que introduciremos en la presente tesis, siguiendo la estructura de los apartados precedentes. Es una noción controvertida (también lo fueron *fragmento* y, en menor medida, *flow*), pero de gran utilidad a la hora de profundizar en la estética teleserial.

«En realidad como tal no hay ninguna repetición», dejó escrito Kierkegaard (1842: 104). Y lo pensó así no porque todo sea diferente a todo, que también es una idea que nosotros defendemos bajo el argumento enunciado por Descombes (1979) o Ricoeur (1990) de que para ser lo mismo, hace falta ser otro: no hay mismidad sin la implicación de una entidad ajena, no podemos decir que son dos cosas son iguales si no aceptamos antes que hay *dos* cosas y no una sola. Kierkegaard en realidad estaba señalando que la repetición es un fenómeno que no existe *fuera de nosotros*. Es en el choque entre la idea y la realidad donde puede germinar la repetición. Si en el presente percibimos algo que nos conecta con un evento anterior, entonces diremos que se ha dado una repetición.

En una interpretación posible de sus relatos filosóficos (o de sus filosofías fabuladas), podría aseverarse entonces que la repetición es un proceso subjetivo en el que una idea se nos extiende en el tiempo y termina por contaminar objetos, personas, momentos… que en principio no tendrían por qué relacionarse con aquella. «Repetición y recuerdo constituyen el mismo movimiento, pero en sentido contrario» (1843: 27); es decir: que al igual que en el recuerdo traemos a la mente algo del pasado para evocarlo en el presente, así la repetición lleva lo actual hacia atrás, a épocas pretéritas, donde encuentra el origen de lo repetido. El recuerdo —«en tanto que sospechosa encarnación de una ideología conservadora», glosan Balló y Pérez (2005: 9)— frena, no

deja avanzar y opaca las peculiaridades del instante actual. La repetición estimula, vuelve el presente más vívido.

(Un ejemplo dentro de la crítica literaria: la idea de Kierkegaard la encontramos *repetida* a su manera, si se nos permite el pleonasmo, en la lectura de *À la recherche du temps perdu* propuesta por Beckett en 1931. Beckett equipara el recuerdo al hábito, y el hábito a la esclavitud; quien tiene buena memoria no puede *recordar* nada, está imposibilitado para redescubrir en la medida en que no ha de esforzarse en nada, no reconstruye su pasado sino que se enfrenta pasivamente al presente desde un esquema moldeado con anterioridad y, por tanto, simplificador. En cambio, la «memoria involuntaria» de Proust carga de simbolismo la realidad cotidiana: tiene algo de trascendencia y de aprehensión directa de lo material. Hay un volver a vivir en lo siempre distinto y siempre parecido.)

Desde este punto de vista, la repetición es una relación puramente individual, susceptible de aflorar de improviso ante cualquier tipo de estímulo. Kierkegaard (1843: 82-85) habla de la extraña sensación de escuchar en boca de otro un texto redactado por nosotros, o de cómo un cuadro visto muchas veces, en estados emocionales distintos, produce diferentes efectos.

Tiempo después, en *Diferencia y repetición*, Deleuze repetirá a Kierkegaard en una frase que sigue la misma idea pero que añade un nuevo trasfondo, y que por eso recuperamos aquí: «La repetición pertenece al humor y la ironía; es por naturaleza transgresión, excepción, manifestación constante de lo singular contra lo particular sometido a la ley, una universalidad opuesta a las generalidades que constituyen la ley» (1968: 43). ¿Cómo parodiar, satirizar o criticar sin repetir? ¿Y para qué sirve una cita si no es para significar otra cosa de lo que originalmente significaba, para recontextualizar una idea, desplazarla un poco de su lugar de nacimiento y hacer que de ella brote un nuevo sentido?

Ya en el terreno de las teorías estéticas, Auerbach ha señalado que la repetición, típica del cantar de gesta entre muchos otros géneros y que él analiza a partir de un fragmento de *La Chanson de Roland*, infunde expresividad (1946: 113). Cuando, como muchas veces sucede en las series de televisión, la repetición consiste en el encadenamiento de segmentos estáticos, entre los que no hay apenas nexo causal —una especie de retorno al punto de partida—, las ligazones narrativas quedan en un segundo plano frente a la viveza de cada momento, su potencial plástico y su carácter casi alegórico (1946: 113-114). Es por eso por lo que el relato se hace accesible a todo aquel que llegue a mitad de obra o se quede a medias (relatos inacabables o inacabados): son los detalles más pequeños los que desprenden más sentido, los que cargan con el peso estético de la obra. La serie se torna algo eterno y superior a la experiencia privada. Esconde un

protocolo que se repite todo lo fielmente que se puede repetir, como un culto litúrgico; así se comprende que otros autores hayan enfocado su estudio de la estética televisiva desde las teorías del ritual (Bianchi, 1989/1990).

Pero, además, ese énfasis que se consigue por medio de la repetición no solo implica una elevación o una mistificación del contenido: también enciende la presunción de una hondura por descubrir. La rigidez estimula la interpretación. Nuestra guía, como televidentes, será la búsqueda del porqué de cada instante, de lo relevante en aquello aparentemente similar a lo ya conocido, de las implicaturas escondidas en lo mismo, diríamos aprovechando la terminología de la Teoría de la Relevancia. En el mensaje casi idéntico cada gesto cobra gran importancia, prácticamente asciende a la condición de símbolo inextricable, suprahumano.

De hecho, algunos autores han señalado que cuando volvemos a, por ejemplo, ver una película, el interés estético no se reduce (Kokoreff, 1989/1990: 25). Obtenemos un placer que va más allá de la reproducción de lo conocido. Nos permite detenernos en los matices, construir nuevas interpretaciones, revisar las antiguas. El círculo hermenéutico no deja de girar con los revisionados y las relecturas (el ir y venir será, en todo caso, cada vez más denso y complejo), y por las mismas razones tampoco se paraliza o empobrece ante la serialidad televisiva. Así, tal vez deberíamos entender la repetición televisiva a la manera en que entendemos las interpretaciones propias de la música clásica o las improvisaciones del jazz, como propone Benassi (2014: 2), antes que como productos producidos «en serie», copias de copias generadas industrialmente, mecánicamente. De ello hablamos ya en el cuadro final de §2.8, sobre la originalidad, cuyas ideas pueden fácilmente conectarse con las aquí presentadas.

Quizá este choque paradójico entre igualdad y diferencia —anidado en el seno de la repetición— fue lo que animó a J. Hillis Miller a continuar profundizando en este concepto. Terminamos nuestra reseña bibliográfica con su comentario a *La lógica del sentido*, donde Deleuze había distinguido (a juicio de Hillis Miller, 1982: 5-6) dos clases de repeticiones: la repetición platónica es aquella que parte de un modelo, donde hay un primer elemento (realidad) y un segundo (copia); la repetición nietzscheana es aquella no evidente, donde cada elemento llama al otro sin negarse u oponerse, y gracias a la cual cada elemento brilla con más fuerza.

Hillis Miller recupera esta distinción para disolverla. La repetición platónica resulta imposible sin la repetición nietzscheana, y viceversa (1982: 16). Así, para este autor, Joseph Conrad desordena los acontecimientos de *Lord Jim* y los revisita en distintos momentos para marear al lector y hacerle andar en círculos, en busca de un centro narrativo que en verdad no existe. Emily Brontë incluye material que aparentemente repite patrones para confundir al lector y hacerle pensar que existe una interpretación clara y única de *Wuthering Heights*. Thackeray eleva en *Henry Esmond* el

número de repeticiones todo lo posible, hasta el borde de la ironía, y deja en suspense cualquier posibilidad de un fin, una causa o un significado: no hay autoridad, nadie puede tomarse el texto en serio. Y en la misma línea estudia dos novelas de Thomas Hardy y otras dos de Virginia Woolf.

La lectura de Hillis Miller de todas estas narraciones, por tanto, enfatiza cómo el receptor trata de encontrar un eje sobre el que organizar el discurso artístico y cómo, por lo general, ese núcleo sobre el que hacer pivotar el resto de elementos no existe. Hillis Miller describe la estética de la recurrencia en literatura como un ataque al *logos*, esto es, a la confianza ciega en la palabra, en la proporción y en la racionalidad típicas de las concepciones clásicas del arte (Hillis Miller, 1998: 5). Por eso nos sentimos muy en sintonía con su propuesta, paralela a nuestro intento de desmantelar la ideología artística que aquí hemos llamado «dogma de la unidad».

Y de ahí que la dicotomía de Deleuze no termine de funcionar: toda repetición es al mismo tiempo la posibilidad de una subordinación platónica y la celebración de la diferencia nietzscheana. En el equilibrio entre la búsqueda constante de sentido y la aceptación de que ese sentido no puede ser sino una imposición subjetiva, efímera, parcial, la repetición resulta un mecanismo muy útil para activar, pellizcar al intérprete, hacerlo bailar de un lado a otro:

> The reader must execute a lateral dance of interpretation to explicate any given passage, without ever reaching, in this sideways movement, a passage which is chief, original, or originating, a sovereign principle of explanation. The meaning, rather, is suspended within the interaction among the elements. It is immanent rather than transcendent. This does not mean that one interpretation is as good as another but that the meaning must be formulated not as a hierarchy, with some ur-explanation at the top, truest of the true, but as an interplay among a definable and limited possibilities, all of which have force, but all of which may not logically have force at one (1982: 127)

De este modo, Hillis Miller subvierte ligeramente las propuestas de Ingarden e Iser, ya comentadas brevemente en §3.3, para defender que la obra artística no siempre (y no solo) está indeterminada, sino que también puede estar sobredeterminada, sobrecargada con datos a veces incoherentes entre sí. Es el lector quien los cubre o los desecha para conformar patrones abocados al fracaso de antemano (1982: 215).

Como sucede en los laberintos de espejos, la repetición está íntimamente relacionada con la confusión: cuantas más veces aparece un objeto, más difícil es separar el original de las réplicas. ¿Cómo distinguir la pared del azogue, el camino del mero espejismo? Así, el hecho de que nos acostumbremos a una cosa implica su «naturalización»: cuando una serie machaca y machaca sus premisas, capítulo tras capítulo, nosotros estamos abocados a aceptarlas, incluso a que nos parezcan lógicas, aceptables.

A decir verdad, esta idea no es demasiado novedosa. Es uno de los pilares centrales de teoría de géneros o de la teoría del canon, lo que explica cómo funciona la verosimilitud y los cronotopos. Pero lo interesante es que en el caso de las teleseries no hace falta toda una nómina de autores o críticos que elaboren una genealogía o una lectura paródica. Los atributos prototípicamente seriales intensifican ese efecto estético —el que sufrimos al leer una obra que invierte las leyes de un género, por ejemplo— y lo condensan en una sola obra.

Las series jungla se sirven de la repetición y la sobredeterminación para provocar. Sus formas inacabables e inacabadas explotan en multitud de sentidos y experiencias posibles, en la necesidad de la colaboración entre espectadores para siquiera acercarse a lo que el objeto estético puede ofrecer, en un choque forzoso del sujeto intérprete con sus propios prejuicios, desmantelados y contradichos al mismo ritmo en que avanza la serie. Contra el miedo de lo repetitivo —de lo mecánico, de aquello producido *en serie*—, las obras televisivas consiguen realzar el interés de cada instante como algo único, ajeno, eterno y absurdo.

Conclusions | Conclusiones

First it controls your mind. Then it destroys your body.

Texto del póster de *Videodrome* (1983), donde James Woods aparece hundiéndose, como siendo devorado, por una pantalla de televisión

—Routine is an incredible thing, Beatrice. We become what we repeatedly do.

Alan en *Russian Doll*, 1x4 (2019)

… y le pedí libros difíciles, que no entendiera del todo, pue para qué quiere perder el tiempo uno con aquello que puede entender sin problemas.

Vicente Luis Mora, *Centroeuropa* (2020: 129)

… y su novela era insensata y nadie encontró el laberinto.

Jorge Luis Borges, «El jardín de los senderos que se bifurcan» (1941: 475)

Siempre se debe sospechar de los textos que se segmentan.

Raquel Taranilla, epílogo a *Mi cuerpo también* (2021: 200)

Creemos en la belleza de las crisis y de las grietas.

Begoña Méndez, *Autocienciaficción para el fin de la especia* (2022: 98)

To be continued…

Jungle	Flow	Interruption
Adventureux	Prototypical	Fragment
Openness	Topological	Rhizome
Network	*Punctum*	Uncertainty
Dissemination	Anticlimax	Repetition
Fuzzy	Ambiguity	Unverisimilitude
Disconnected	Collaboration	Irrelevance
Unfinished	Fanon	Incoherence
Endless	Decentralisation	Nonsense
Gradual	Obvious	…

These are some of the words we have suggested – and applied – to TV series analysis. Almost all of them come from other theorists' texts and can be considered canonical, even popular among literary and cinematographic critics (*ambiguity*, *flow*…). Some have their origin in external knowledge fields and were inserted here as preliminary metaphors, as we look forward to further studies to check whether they work or not when referred to artistic objects (*prototypical*, *adventureux*…). A few were picked from the everyday vocabulary and recontextualised in an academic setting (*jungle*, *collaboration*…).

Many of them are quite transparent (*disconnected*, *gradual*…). Some others are rather specific (*punctum*, *rhizome*…). And a couple of them are used in a twisted way, in an attempt to reverse the negative implications that the most classical scholars have traditionally attached to them (*unfinished*, *nonsense*…).

Probably most of them will not get propagated inside our community (who knows which ones will…). But, hopefully, a small number of these terms will

contaminate the vocabulary of theory – and so it will contaminate how we face its corpus.

In short, this is the lexicon we would like to offer, as a sort of conclusion of this Ph.D. thesis, to anyone who is looking for more precise words – i.e. different, fresh, and conscious of the political connotations of the old language, although not strictly *better* words, – to describe fictions. They have been translated, adapted, distorted if needed. And they shall not be regarded as a "definitive solution", but as another frame of understanding and denominating our reality. That is to be our modest contribution to television studies.

❧

It all started with a general, theoretical concern: no name is perfect. Words are not how they appear to be when defined in a dictionary: simple, univocal, organised, and perfectly enclosed. Every one of them hides contradictions, ambiguities, plural senses. Deceivingly, they are fuzzily spread and mixed in our minds/brains and only *seem* to take a precise shape when used in a particular context. In practice, they function entirely well. But this apparent perfection requires a very complicated, unnoticed internal structure we language "experts" cannot omit.

This paradox can be explained by the intersubjective constitution of meanings. From a communicative point of view, this hypothesis is fairly obvious. It would be strange that one's personal conceptualization of a linguistic expression would be exactly the same as her interlocutor. In order to evoke something *similar* in the other's mind, language overcomes the gap between the sender and receiver by erasing the semantic borders of the words.

That elastic nature of names helps us to explain how close the philosophy of language and epistemology are. They have to be permanent (recognisable) and malleable (adaptive) to describe unique scenarios without collapsing into total incomprehension. They must express both known and unknown meanings. And we are not only thinking of labelling new pieces of the universe, as when the explorer arrives at a barbarian land and starts to baptise every exotic bird, plant, or tribe she "discovers". Words also specify the quotidian world when it has already been simplified for daily use, designating with sharp accuracy all the surrounding, common things, and revealing its hidden characteristics. Suddenly, what seemed *equivalent* is felt as *non-identical*: we used to think we understood perfectly well the features of existence, the entities that compound our world, until we realised that a single term can actually refer to two (or more) distinct objects.

To sum up: words are often used in a slightly different way as it would be expected, but not that much. This shift is somehow the only theoretical basis we could accept in semantics (and, of course, we are not talking about any kind of "essential rule" here, as language is being depicted as a non-deterministic, partially-subjective, unstoppable decentralisation process). Every page of this thesis ultimately intends to explore this *prototypical* nature of names. They are a cluster of uses, a tension of already-had and completely-new information. Their elasticity allows them to keep learned meanings static or to break expectations, just as desired.

❧

By arguing against methodological essentialism, any sort of "blind" *applicationism*, and the individualistic relativism of some poststructuralist authors, we reached Wittgenstein's *Philosophical Investigations*. The hypothesis of family resemblances, later developed by cognitive sciences in what has been called "prototype theory", describes lexical meaning as flexible and without fixed boundaries. Such a definition fits well with the division of linguistic labor theory: each member of a linguistic group plays their own role when using words. Academics are designated as experts in their field of research – thus, an exemplary, model use of language is expected from them. They have the duty of demarcating senses, while non-expert speakers must follow their prestigious and eventually canonical word choices.

It is a complex task, but it does not differ that much from their main job. Academic research is deeply determined by the semantic structures of texts. Words are their most important tool: they use them to puzzle out reality, assign logic, ascribe values, and discuss and present ideas to the other members of their community. If scholars settle for traditional vocabulary, old viewpoints will be perpetuated. If they questioned their glossary, they might make an enormous change in how everybody perceives science, culture, and art.

Literary theory academics, hence, are "in charge" of metaliterary vocabulary. And that means they are also in charge of metaliterary ideology and experience. They (we) have a *responsibility* to our culture, so they (we) must find a way to avoid any kind of utopic, petrified, or elitist discourse. This Ph.D. thesis suggests some options in this regard:

— partially destroying our jargon,
— including adjectives that specify (show the cracks of) apparently *natural* substantives,
— adding more than one tag to each phenomenon we will work with,

— and reclaiming technical terms that are already "broken", overused, and cannot be perceived as perfect.

One may be wary of these theoretical tools since they are undeniably ugly. They go against "the precise selection of the ideal word" tradition. They do not fit with coining high-sounding neologisms. But, in our opinion, well-thought-out ugliness is a very good sign: it constantly demands us to bear in mind the – inevitable, dangerous, expressive – imprecisions of language.

❧

All these more-or-less abstract arguments can be found in the first part of the thesis. The following chapters attempted to put them into practice. It was important to disarticulate the idea of academic jargon as a perfect machine, and we decided to do so with a common, apparently obvious, and yet usually non-defined term: we aimed to show the inherent peculiarities and defects of the current concept of *seriality*.

From that point, we were interested in keeping and developing already popular terms to speak about the concept while gathering some alternatives. We began exploring usual labels and prejudices in TV studies: it seemed interesting to keep their tracks and, simultaneously, delve into them (second part of the thesis) and look for different possible paths (third part). This contradiction was found to be another great way of working with words without equating lexical and ontological classes.

It could be said that almost any option is theoretically fair, as far as it is based on the acknowledgment of the artificial and political constitution of words and concludes in useful results. Maybe theory's never-ending goals should be to uncover the false feeling of naturalisation emanating from naming and to keep creating new, "imperfect" vocabulary.

❧

The second section of this thesis tried to critically unfold the common places of TV studies. It ended up in the description of an aesthetic ideology – a cluster of ignored but omnipresent artistic prejudices. We called it "the dogma of unity".

The concept of *seriality* is complex, especially when used in the context of aesthetics. It intersects with decisive concepts such as *repetition*, *fragment*, or *originality*. However, we think scholars do not always make the most of it. In order to analyse TV series, they tend to recycle other notions and words, basing their research on the same postulates that frequently apply to non-serial fiction studies.

After discussing how two satirical cultural products (*Parks and Recreation*, *The Simpsons*), some of the most popular humanistic branches (cultural studies, comparative studies), a company's marketing strategies ("It's Not TV, It's HBO"), some dissemination articles (Mora, Santamaría, Sanz…), and several up-to-date TV studies proposals (Neo-Aristotelian, Quality TV, and Complex TV) have dealt with seriality, it was clear that there is a firm, stable prejudice of what "good" fiction must be. This predisposition was described as "the dogma of unity" insofar that it is blindly accepted by most of the users of Occidental culture and it is structured around specific values closely connected to *unity*, v.gr., *authorial intention*, *absolute coherence*, *verisimilitude*, *realism*, or *conclusive ending*.

Of course, all these are valid criteria to value and tag products as aesthetically interesting. But we found them biased. It seemed dangerous to impose them on every single work of art, regardless of its distinctive characteristics. Thus, we conclude that *a)* there are a lot of TV series that do not receive the attention they should, and *b)* the TV series that do receive it may be being watched from a deforming scope. Seriality could be so much more stimulating in fiction enjoyment if it did not have to adjust to the dogma of unity. The division into two kinds of TV series (the ones that allow a "unitary interpretation" and the ones that do not) flatten any nuance – interrupt diverse experiences. And what is more: this dichotomy creates a vicious circle, since it reinforces the – misleading – habit of such an interpretation as the only way of interpreting. Moreover, its foundations have been well reinforced since Aristotle, as we have attempted to explain, so it would be hard to break them apart.

Alternatively, the third section reviews classical literary and film theories in search of other frameworks and offers a "new thesaurus" as a strategy to achieve so. It is not a definitive vocabulary – that would go against language itself. But we think variety is inherently positive: it makes doctrines visible and draws attention to the constructed nature of meanings, and so to the faux essence of what we often and simplistically consider "the (one and only) reality".

Accordingly, we chose to keep explaining TV series with the old vocabulary while revealing its dogmatism, and searching for new words to apply to our research object, all at once. We have tried to prove how unnecessary it is to be obsessed with concepts such as *centre* or *cohesion* – and we rejected all fanatism towards *periphery* or *openness*, equally pointless. Our main aspiration has been to increase the glossary we use to define and understand series because that is the only way we can diversify audiences' experiences.

It is not easy to condense all these recovered words here. We think it is much more interesting to understand them in context, inside the critical texts they work in, surrounded by other concepts and ideas that highlight their non-canonical characteristics. After all, we have argued for defining language as a tool. And a tool can only be judged while it is being used. The last part of this thesis, thus, is supposed to be an unprejudiced (or less-prejudiced, or aware of its prejudices) approach to some famous or not-so-famous TV series, some research for new words to describe them, and the verification of these words' effectiveness in aesthetics.

❧

But the perils of the dogma of unity do not end here. And reflection on the tasks entrusted to scholars should continue beyond this thesis. We hope our ideas may work as a trigger, and eventually affect other objects of study that have nothing in common with TV fiction. As TV studies have imitated the methodologies of literary and cinematographic studies (those methodologies we found flawed), it seems reasonable to assume that the ideology described here may appear in other related academic fields too.

In consequence, the almost utopic ambition of this thesis is to spread doubt towards other research projects on humanities. What if we have always been reading classical literature in a poor way? What if high schools' curricula were blindly designed based on wrong axioms? What if there are alternative experiences of enjoying art, and we are just missing them because of something as simple as routine?

Our methodic questioning is founded on three postulates. Firstly, as it has already been broadly clarified, we must (partially) mistrust words. Secondly, we have to bring into consideration the benefits of connecting different theories and frameworks and nourishing interdisciplinary great techniques of thinking (and rethinking) culture. Let us make Wittgenstein talk with Iser, Kierkegaard discuss with Hillis Miller, and Bal exchange ideas with Schlegel – their dialogue can reveal more latent prejudices and help us enrich each particular sphere. The gains and losses of this procedure are tricky. This thesis took the risk of not being systematic enough. Someone could interpret it as arbitrary or not scientific enough. Yet, our work wanted to be fresh by letting academic boundaries loose, untying itself of any ideological subjugation or imposed bureaucracy. Because we really believe that reality is much more flexible and free flowing than Occidental knowledge classification suggests. And we trust readers to evaluate how useful, accurate, and relevant the new vocabulary is.

This idea leads us to the third and last methodological premise. We tried to emphasise the importance of "close readings". If we are able to focus on works of art

and use them as a filter of creeds, habits, and administrative order, we might find the shift of paradigm every researcher would love to discover. To this end, it is indispensable to accept the variety of cultural products around us, and the diversity of experiences they provide to every one. We must give all these unknown corpora a second chance. Or, in most cases, a first chance, to be frank.

Seriality is one of the oldest artistic features (or formats, however you want to think of it) – from prehistoric drawings to folkloric tales. TV is one of the least valued media. We think it is time to seriously, rigorously integrate both into academic investigations. That could mean the beginning of a new episode in theory history – a history we now may understand as nonlinear, fuzzy, ambiguous, or even incoherent. To do so, we only need to be thirsty for adventure, like explorers going into the jungle in search of whatever they could live of.

Continuará…

Jungla	*Flow*	Interrupción
Aventuroso	Prototípico	Fragmento
Apertura	Topológico	Rizoma
Red	*Punctum*	Incertidumbre
Diseminación	Anticlímax	Repetición
Borroso	Ambigüedad	Inverosimilitud
Desconectado	Colaboración	Irrelevancia
Inacabado	*Fanon*	Incoherencia
Inacabable	Descentralización	*Nonsense*
Gradativo	Obvio	…

Estas son algunas de las palabras que hemos sugerido (y aplicado) al análisis de las teleseries. Casi todas provienen de otros textos teóricos y pueden ser consideradas canónicas e incluso populares entre los críticos literarios y cinematográficos (*ambigüedad*, flow). Algunas han sido extraídas de campos de conocimiento ajenos, e insertadas aquí como metáforas preliminares, esperando a futuros estudios que puedan comprobar si funcionan o no al ser aplicadas a objetos artísticos (*prototípico*, *aventuroso*). Unas pocas fueron tomadas del vocabulario del día a día y recontextualizadas en el contexto académico (*jungla*, *colaboración*).

Muchas son bastante trasparentes (*desconectado*, *gradativo*). Bastantes resultan específicas (puntum, *rizoma*). Y un par son usadas de forma retorcida, en un intento de revertir las implicaciones negativas a las que, tradicionalmente, los académicos más clásicos las han asociado (*inacabado*, nonsense).

La gran mayoría probablemente no llegará a propagarse por nuestra comunidad (quién sabe cuáles…). Pero, con un poco de suerte, quizás un pequeño número de

estos términos termine por contaminar el vocabulario de la teoría, y así contamine también cómo experimentamos su corpus.

En resumen: este es el *lexicón* que nos gustaría ofrecer –como una suerte de conclusión de la presente tesis– a todo aquel que esté buscando palabras más precisas (es decir, diferentes, frescas y conscientes de las connotaciones políticas del viejo lenguaje, aunque no estrictamente *mejores* palabras) con las que describir ficciones. Han sido traducidas, adaptadas, distorsionadas si se ha considerado necesario. Y no han de verse como una «solución definitiva», sino como un marco desde donde entender y designar nuestra realidad. Esa es nuestra modesta contribución a los estudios televisivos.

Todo comenzó con una preocupación general, teórica: ningún nombre es perfecto. Las palabras no son lo que aparentan en las definiciones de los diccionarios: simples, unívocas, organizadas y perfectamente cerradas. Cada una de ellas esconde contradicciones, ambigüedades, sentidos plurales. Traicioneramente, se extienden y entremezclan borrosamente en nuestras mentes-cerebro y solo *parecen* tomar una forma precisa cuando son usadas en un contexto particular. En la práctica, funcionan completamente bien. Pero su perfección requiere una complicada estructura interna latente que nosotros, como «expertos» del lenguaje, no podemos omitir.

La causa de esta paradoja es la constitución intersubjetiva de los nombres. Desde un punto de vista comunicativo, esta hipótesis es bastante obvia. Sería extraño que mi conceptualización personal de una expresión lingüística fuera exactamente la misma que la de mi interlocutor. Para evocar algo *similar* en la mente del otro, el lenguaje supera el hueco existente entre el emisor y el receptor mediante el borrado de los límites semánticos de las palabras.

La elasticidad natural del significado nos ayuda a explicar lo cerca que están la filosofía del lenguaje y la epistemología. Los nombres han de ser permanentes (reconocibles) y maleables (adaptables) para describir escenarios únicos sin colapsar en la incomprensión total. Deben expresar tanto significados conocidos como desconocidos. Y no estamos pensando únicamente en etiquetar nuevas piezas del universo, como el explorador que llega a tierras bárbaras y empieza a bautizar cada ave, planta o tribu exótica que «descubre». Los vocablos también especifican el mundo cotidiano en esos momentos en que ha sido simplificado, designando el entorno, las cosas comunes, con una precisión afilada , y revelando sus características escondidas. De pronto, lo que parecía *equivalente* se percibe como *no idéntico*: solíamos pensar que comprendíamos perfectamente bien las características de la existencia, las entidades que componen

nuestro mundo, hasta que descubrimos que un único término puede referir, de hecho, dos (o más) objetos distintos.

En resumen, las palabras habitualmente son usadas de una manera ligeramente diferente a la esperada, pero no mucho. Este cambio es, de algún modo, la única base teórica que aceptamos en semántica (y, por supuesto, aquí no estamos hablando de ningún tipo de «regla esencial», en la medida en que hemos descrito el lenguaje como un proceso no determinístico, parcialmente subjetivo y constantemente descentralizador). Cada página de esta tesis trata en último punto de explorar la naturaleza *prototípica* de los nombres. Son un conjunto de usos, una tensión entre la información consabida y la puramente nueva. Partículas tan sólidas que son capaces de mantener los significados aprendidos y tan elásticas como para expresar incluso sentidos opuestos y romper expectativas.

Los argumentos en contra del esencialismo metodológico, cualquier tipo de «aplicacionismo ciego» y el relativismo individualista típico de ciertos autores postestructuralistas nos han llevado directamente a las *Investigaciones filosóficas* de Wittgenstein. La hipótesis de los parecidos de familia –desarrollada más tarde por las ciencias cognitivas en lo que se ha venido a llamar «teoría de prototipos»– describe el significado léxico como flexible y libre de fronteras fijas. Una definición como esta encaja perfectamente con la teoría de la división del trabajo lingüístico: cada miembro de un grupo lingüístico ostenta su propio rol en el uso del lenguaje. Los académicos son asignados expertos, por lo que el resto de la comunidad espera usos modélicos de ellos. Tienen la función de delimitar sentidos, mientras que el resto de hablantes no-expertos deberán seguir su selección verbal, prestigiosa y, en algún que otro momento, canónica.

Esta es una tarea compleja, pero no muy despegada de su trabajo principal, como hemos expuesto. La investigación académica esta profundamente determinada por las estructuras semánticas de los textos. Las palabras se erigen como las herramientas más importantes: son empleadas para desentrañar la realidad, asignar lógica, adscribir valores y discutir y presentar ideas al resto de los miembros de la comunidad universitaria. Si los investigadores se conforman con el vocabulario tradicional, terminarán por perpetuar las viejas perspectivas. Si ponen en cuestión su glosario, podrán llevar a cabo cambios enormes en la percepción popular de la ciencia, la cultura y el arte.

Los teóricos de la literatura, por tanto, estamos «a cargo» del vocabulario literario. Y eso significa que también estamos a cargo de la ideología y la experiencia literarias. Tenemos una *responsabilidad* para con nuestra cultura, hemos de encontrar maneras de

hablar que eviten toda tendencia utópica, petrificada o elitista en el discurso. A este respecto, en la presente tesis se han sugerido algunas opciones:

— destruir parcialmente nuestra jerga,
— incluir adjetivos que especifiquen (que muestren las grietas de) los sustantivos aparentemente *naturales*,
— añadir más de una etiqueta a cada fenómeno que queramos trabajar
— y recuperar tecnicismos que ya estén «rotos», manidos, y que sea imposible percibir como perfectos.

Quizá alguien sienta recelo ante estas herramientas teóricas, dada su innegable fealdad. Van en contra de la tradición de seleccionar con precisión la palabra idónea. No encajan con la acuñación de neologismos biensonantes. Pero, en nuestra opinión, una fealdad planificada y reflexiva es un síntoma estupendo: exige constantemente que tengamos en mente las imprecisiones (inevitables, peligrosas, expresivas) de nuestro lenguaje.

Todos estos argumentos, más o menos abstractos, han sido presentados en la primera parte de esta tesis. Los capítulos siguientes trataron de ponerlos en práctica. Parecía importante desarticular la idea de que el idioma académico funciona como una máquina perfecta, y decidimos hacerlo recurriendo a un término común, aparentemente obvio, y sin embargo generalmente poco definido: tratamos de mostrar las peculiaridades y defectos inherentes al actual concepto de *serialidad*.

Desde ese punto de partida, nos interesamos en mantener y desarrollar los términos que ya se utilizan popularmente para hablar de la serialidad, al mismo tiempo que incorporábamos algunas alternativas. Comenzamos explorando las etiquetas y los prejuicios más comunes en los estudios televisivos actuales: nos pareció interesante seguir sus huellas y, simultáneamente, profundizar en ellos (segunda parte de esta tesis) y buscar diferentes caminos posibles (tercera parte). Esta contradicción resultó ser otra vía cómoda para trabajar con las palabras sin caer en la equiparación entre clases léxicas y ontológicas.

Podría decirse que casi cualquier opción es, en teoría, justa, siempre y cuando se base en el reconocimiento de la constitución artificial y política de las palabras y concluya en resultados útiles. Quizá los objetivos inalcanzables de la teoría deberían ser descubrir la falsa sensación de naturalización que emana del nombrar y continuar creando nuevo e «imperfecto» vocabulario.

La segunda sección de esta tesis intentó desplegar críticamente los lugares comunes de los estudios televisivos. Nos condujo a la descripción de una ideología estética, un conjunto de prejuicios artísticos ignorado pero omnipresente. Lo llamamos «el dogma de la unidad».

El concepto *serialidad* es complejo, especialmente dentro del contexto de la Estética. Interseca con otras nociones decisivas, como *repetición*, *fragmento* u *originalidad*. Sin embargo, pensamos que los investigadores no siempre saben aprovecharlo al máximo. Al analizar teleseries, tienden a reciclar otros conceptos y otros términos, basándose en los mismos postulados que fundan los estudios de ficciones no seriales.

Tras comentar cómo han lidiado con la serialidad dos productos culturales satíricos (*Parks and Recreation*, *The Simpsons*), algunas de las ramas humanísticas más populares (estudios culturales y comparativos), las estrategias de márquetin de una empresa («It's Not TV, It's HBO»), algunos artículos de divulgación (Mora, Santamaría, Sanz…) y ciertas propuestas actuales de los estudios televisivos (neoaristotelismo, televisión de calidad y televisión compleja), parecía clara la existencia de un prejuicio firme y estable sobre qué constituye una «buena» ficción. Esta predisposición ha sido descrita como «el dogma de la unidad», en la medida en que está asumido ciegamente por la mayor parte de los usuarios de la cultura occidental y se estructura en torno a determinados valores ligados profundamente a la *unidad*, a saber, *intención autorial*, *coherencia absoluta*, *verosimilitud*, *realismo* o *final conclusivo*.

Por supuesto, todos ellos son criterios válidos. Pero nos resultan demasiado parciales. Parece peligroso imponerlos en todas y cada una de las obras de arte, con independencia de sus características distintivas. Así, hemos concluido que *a)* hay muchas teleseries que no reciben la atención que se merecen, y que *b)* las teleseries que sí la reciben pueden estar siendo vistas desde un ángulo deformador. La serialidad podría ser un rasgo mucho más estimulante en el placer ficcional si no tuviera que ajustarse al dogma de la unidad. La división entre dos tipos de series (aquellas que permiten una «interpretación unitaria» y aquellas que no) aplana cualquier matiz, interrumpe toda experiencia diversa. Y lo que es más: dado que refuerza el –engañoso– hábito de esa misma interpretación como única interpretación posible, puede generar un círculo vicioso. El credo actual está sobradamente arraigado desde Aristóteles, tal y como hemos intentado exponer, por lo que parece difícil de desmantelar.

Por otra parte, el tercer bloque repasa algunas teorías sobre literatura clásica y cine en busca de marcos de trabajo alternativos, y ofrece un «nuevo tesauro» como estrategia para lograrlo. No se presupone como un vocabulario definitivo, pues esto iría en contra del lenguaje mismo. Pero pensamos que la variedad es positiva de por sí: visibiliza las doctrinas y destaca la naturaleza construida de los significados, y así también la falsa esencia de lo que común y simplificadoramente denominamos «la realidad».

Por coherencia, hemos escogido –al mismo tiempo– seguir explicando las teleseries con este vocabulario mientras revelamos su dogmatismo, y buscar nuevas palabras para aplicar a nuestro corpus. Hemos intentado demostrar que la obsesión por conceptos como *centro* o *cohesión*, pero también como *periferia* o *apertura*, es innecesaria. Nuestro objetivo principal ha sido ampliar el glosario con que definimos y entendemos las series, porque esa es la única manera de diversificar las experiencias televisivas.

No resulta sencillo condensar aquí todas esas palabras recuperadas. Consideramos mucho más interesante comprenderlas en su contexto, insertadas en los textos críticos donde trabajan, rodeadas por otros conceptos e ideas que destaquen sus características no canónicas. Después de todo, hemos argumentado una definición del lenguaje como herramienta. Y una herramienta solo puede ser juzgada en su uso. La última parte de esta tesis, así, trata de ser una aproximación desprejuiciada (o poco prejuiciosa, o consciente de sus prejuicios) a algunas teleseries: la búsqueda de nuevas palabras con las que describirlas desde un punto de vista estético.

Pero los riesgos del dogma de la unidad no terminan aquí. Y las reflexiones sobre las labores asignadas a los investigadores han de ir más allá de esta tesis. Esperamos que nuestras ideas puedan servir de detonante y, en algún momento, afectar otros objetos de estudio que nada tienen que ver con la ficción televisiva. Ya que los estudios sobre televisión han imitado las metodologías de los estudios literarios y cinematográficos (esos métodos que descubrimos imperfectos), parece razonable asumir que la ideología aquí descrita puede también aparecer en otros campos de conocimiento afines.

En consecuencia, el horizonte utópico de esta tesis es difundir la duda por entre el resto de proyectos humanísticos. ¿Y si hemos estado leyendo la literatura clásica de una manera pobre? ¿Y si los currículos de educación secundaria han sido diseñados ciegamente, sobre falsos axiomas? ¿Y si hay experiencias alternativas para el disfrute del arte, y nos las hemos perdido por culpa de algo tan simple como es la rutina?

Nuestro cuestionamiento metódico se funda en tres postulados. Primero, como ha sido ampliamente especificado, hemos de desconfiar (parcialmente) de las palabras. Segundo, consideramos que conectar diferentes teorías y marcos de pensamiento y

alimentar la interdisciplinariedad son grandes técnicas para pensar –y repensar– la cultura. Hagamos hablar a Wittgenstein con Iser, a Kierkegaard con Hillis Miller, a Bal con Schlegel; su diálogo puede revelar más prejuicios latentes y ayudarnos a enriquecer cada esfera en particular. Las ventajas y desventajas de tal procedimiento son delicadas. Esta tesis ha de asumir el riesgo de no resultar lo suficientemente sistemática. Quizá alguien la interprete como arbitrario o poco científica. Pero, con todo, también querría desasirse de las fronteras académicas y ofrecer frescura: desatarse de cualquier subyugación ideológica o imposición burocrática. La realidad es mucho más flexible y fluctuante que lo que sugiere la clasificación occidental del conocimiento.

Esta idea nos lleva a la tercera y última premisa metodológica. Hemos intentado enfatizar la importancia del *close reading*. Si somos capaces de poner el foco en las obras de arte y utilizarlas como filtro de credos, hábitos y órdenes administrativos, tal vez encontremos el cambio de paradigma que a todo investigador le encantaría descubrir. Para ello, es indispensable aceptar la variedad de los productos culturales que nos rodean, y la disparidad de experiencias que ofrecen a cada individuo. A todo ese corpus desconocido, debemos darle una segunda oportunidad. O incluso, en un gran número de casos, una primera oportunidad, para ser honestos.

La serialidad es uno de los rasgos artísticos más antiguos; aparece en las pinturas prehistóricas y en los cuentos del folclore. La televisión es uno de los medios peor valorados. Nosotros creemos que es hora de integrar ambos dentro de las investigaciones académicas de un modo serio y riguroso. Esto podría significar el comienzo de un nuevo episodio en la historia de la teoría; una historia que ahora podemos entender como no linear, borrosa, ambigua e incluso incoherente. Y, para ello, solo necesitamos ganas de aventura, como exploradores que se adentran en la jungla en busca de todo aquello que puedan vivir.

Referencias citadas

Wittgenstein: Why did Bach have to sell his organ?

Derrida: I don't know. Why?

Wittgenstein: Because he was baroque.

Derrida: You mean because he composed music marked by elaborate and even grotesque ornamentation?

Wittgenstein: Well, that's not exactly what I was getting at. It was a play on words.

Derrida: Oh, I get it.

Percival Everett, *Erasure* (2001: 191–192)

Bibliografía: libros, artículos y entradas de blog

ABRAMS, M. H. (1979), «How to Do Things with Texts», en *Doing Things with Texts. Essays in Criticism and Critical Theory*, Nueva York y Londres, Norton, 1989, pp. 269-296.

ABUÍN GONZÁLEZ, Anxo (2006), *Escenarios del caos. Entre la hipertextualidad y la* performance *en la era electrónica*, Valencia, Tirant lo Blanch.

ADORNO, Theodor W. (1953), «Sobre la crisis de la teoría literaria», en *Notas sobre literatura. Obra completa, 11* (trad. Alfredo Brotons Muñoz), Madrid, Akal, 2003, pp. 641-645.

ADORNO, T[heodor] W. (1954), «How to Look at Television», *The Quarterly of Film Radio and Television*, vol. 8, núm. 3 (primavera), pp. 213-235.

ADORNO, Theodor W. (1957), «Discurso sobre poesía lírica y sociedad», en *Notas sobre literatura. Obra completa, 11* (trad. Alfredo Brotons Muñoz), Madrid, Akal, 2003, pp. 49-67.

ADORNO, Theodor W. (1959), «El ensayo como forma», en *Notas sobre literatura. Obra completa, 11* (trad. Alfredo Brotons Muñoz), Madrid, Akal, 2003, pp. 11-34.

ALBALADEJO, Tomás (1999), «La poliacroasis como componente de la comunicación retórica», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núms. 9-10, pp. 5-20.

ALLEN, Robert C. (1985), *Speaking of Soap Operas*, Chapel Hill y Londres, The University of North Carolina Press, 1988².

ALTHUSSER, Louis (1967), *Sobre el trabajo teórico: dificultades y recursos* (trad. «de la revista uruguaya *Praxis*»), Barcelona, Anagrama, 1970.

ALTMAN, Rick (1999), *Los géneros cinematográficos* (trad. Carles Roche Suárez), Barcelona, Paidós, 2000.

ANDERSON, Christopher (2008), «Overview: Producing an Aristocracy of Culture in American Television», en Gary R. Edgerton y Jeffrey P. Jones (eds.), *The Essential HBO Reader*, Lexington, The University Press of Kentucky, pp. 23-41.

APARICIO MAYDEU, Javier (2013), *Continuidad y ruptura. Una gramática de la tradición en la cultura contemporánea*, Madrid, Alianza.

APARICIO MAYDEU, Javier (2019), «Placebos metaficcionales, reescrituras, secuelas o adaptaciones. Para un contexto de la ficción contemporánea», en Teresa Gómez Trueba y María Martínez Deyros (coords.), *Página y Pantalla. Interferencias metaficcionales*, Gijón, Trea, pp. 355-367.

ARISTÓTELES, *Poética* (trad. Valentín García Yebra), Madrid, Gredos, 1974.

ARNHEIM, Rudolph (1935), «Pronóstico de la televisión», en *El cine como arte* (1968) (trad. Enrique L. Revol), Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1971, pp. 153-160.

AUBRON, Hervé (2003), «*Six Feet Under.* Les cinq dernières minutes», en Thierry Jousse (dir.), *Le goût de la télévision. Anthologie des* Cahiers du cinéma, París, Éditions Cahiers du cinéma, 2007, pp. 346-349.

AUERBACH, Erich (1946), «Nombran a Roldán jefe de la retaguardia del ejército francés», en *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* (trads. J. Villanueva y E. Ímaz), México, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 95-120.

AUMONT, Jacques (1984), «Los monstruos mecánicos. Serie, percepción, tiempo y juego» (trad. Pilar Sanagustín Viu), *Anàlisi*, núm. 9, pp. 91-113.

AUSTIN, John L. (1962), *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones* (trads. Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi), Barcelona, Paidós, 1981.

BACON, Francis (1620), «*Novum Organum*, o indicaciones verdaderas acerca de la interpretación de la naturaleza», segunda parte de *Instauratio Magna*, en la selección Novum Organum (trad. Clemente Fernando Almori), Buenos Aires, Losada, 2003, pp. 67-352.

BAJTIN [sic], Mijaíl (1938), «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica», en *Teoría estética de la novela. Trabajos de investigación* (trads. Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra), Madrid, Taurus, 1989, pp. 237-409.

BAJTÍN, Mijaíl (1973), «Observaciones finales», en *Teoría estética de la novela. Trabajos de investigación* (trads. Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra), Madrid, Taurus, 1989, pp. 393-409. [Capítulo añadido al texto de 1938.]

BAL, Mieke (1985), *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la Narratología)* (trad. Javier Franco), Madrid, Cátedra, 1985.

BAL, Mieke (2002), *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*, Toronto, Búfalo y Londres, University of Toronto Press.

BAL, Mieke (2009), «Working with Concepts», *European Journal of English Studies*, vol. 13, núm. 1, pp. 13-23.

BALLÓ, Jordi y Xavier PÉREZ (2005), *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición* (trad. Núria Pujol), Barcelona, Anagrama.

BALLÓ, Jordi y Xavier PÉREZ (2015), «Diez cineastas fundadores de la serialidad televisiva», *Cinema Comparat/ive Cinema*, vol. 3, núm. 7, pp. 37-42.

BARTHES, Roland (1957), *Mitologías* (trad. Héctor Schmucler), Buenos Aires, Siglo XXI, 2003².

BARTHES, Roland (1966), «Introducción al análisis estructural de los relatos», en VV. AA., *Análisis estructural del relato* (trad. Beatriz Dorriots), Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 9-43.

BARTHES, Roland (1968), «El efecto de realidad», en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura* (trad. C. Fernández Medrano), Barcelona, Paidós, 1994², pp. 179-187.

BARTHES, Roland (1970*a*), [entrevista sin título por Otto Hahn], en *La Teoría* (trad. Carmen Artal), Barcelona, Anagrama, 1971, pp. 7-16.

BARTHES, Roland (1970*b*), «El tercer sentido», *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (trad. C. Fernández Medrano), Barcelona, Paidós, 1986, pp. 49-67.

BARTHES, Roland (1971*a*), «Escritores, intelectuales, profesores», en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (trad. C. Fernández Medrano), Barcelona, Paidós, 1986, pp. 313-336.

BARTHES, Roland (1971*b*), «De la obra al texto», en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona, Paidós, 1994², pp. 73-82.

BARTHES, Roland (1971*c*), «Un tema de investigación», en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona, Paidós, 1994², pp. 321-326.

BARTHES, Roland (1973*a*), «La división de los lenguajes», en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura* (trad. C. Fernández Medrano), Barcelona, Paidós, 1994², pp. 119-133.

BARTHES, Roland (1973*b*), «Erté o Al pie de la letra», en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (trad. C. Fernández Medrano), Barcelona, Paidós, 1986, pp. 109-132.

BARTHES, Roland (1973*c*), *El placer del texto* (trad. Nicolás Rosa) (con *Lección inaugural de la Cátedra de Semiología Literaria del Collège e France*), México D. F. y Madrid, Siglo XXI, 1993, pp. 7-109.

BARTHES, Roland (1975), *Roland Barthes por Roland Barthes* (trad. Julieta Sucre), Barcelona, Paidós, 2021.

BARTHES, Roland (1979), «Cy Twombly o "Non multa sed multum"», en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (trad. C. Fernández Medrano), Barcelona, Paidós, 1986, pp. 161-179.

BARTHES, Roland (1980*a*), «El arte…, esa cosa tan antigua», en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (trad. C. Fernández Medrano), Barcelona, Paidós, 1986, pp. 203-211.

BARTHES, Roland (1980*b*), *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* (trad. Joaquim Sala-Sanahuja), Barcelona, Paidós, 1990.

BARTOSZYNSKI, Kazimierz (1991), *Teoría del fragmento* (trad. Desiderio Navarro), Valencia, Episteme, 1998.

BECKER, Christine (2013), «*Life on Mars*. Transnational Adaptation», en Ethan Thompson y Jason Mittell (eds.), *How to Watch Television*, Nueva York y Londres, New York University Press, pp. 30-37.

BECKETT, Samuel (1931), «Proust», en *Proust y otros ensayos* (trad. Marcela Fuentealba), Santiago de Chile, Universidad Diego Portales, 2008, pp. 49-100.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis (ed.) (2019), «Índice analítico», en Mijaíl M. Bajtín, *La novela como género literario*, s. l., Editorial Universidad Nacional de Costa Rica, Prensas de la Universidad de Zaragoza y Real Sociedad Menéndez Pelayo, pp. 669-676.

BENASSI, Stéphane (2000), *Séries et feuilletons T.V. Pour une typologie des fictions télévisuelles*, Lieja, Céfal.

BENASSI, Stéphane (2014), «Sérialité(s) et esthétique de la fiction télévisuelle», *Belphégor. Littérature Populaire et Culture Médiatique*, núm. 14 (monográfico «Sérialités»), pp. 1-16.

BENJAMIN, Walter (1920), *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán* (trads. J. F. Yvars y Vicente Jarque), Barcelona, Península, 2000[3].

BENJAMIN, Walter (1936), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (trad. Andrés E. Weikert), México D. F., Ítaca, 2003.

BENSE, Max (1942), *Sobre el ensayo y su prosa* (trad. Martha Piña Zentella), México D. F., Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

BERGER, John (1977), «¿Por qué miramos a los animales?», en *Mirar* (trad. Pilar Vázquez), Barcelona, Gustavo Gili, 2001, pp. 9-31.

BIANCHI, Jean (1989/1990), «Le téléspectateur et le feuilleton : de la réception comme rituel», *Quaderni*, núms. 8-9 (monográfico «Série et télévision»), pp. 79-86.

BIGNELL, Jonathan (2004), *An Introduction to Television Studies*, Londres y Nueva York, Routledge, 2013[3].

BLISSETT, Luther [WU MING] (1999), *Q* (trad. José Ramón Monreal), Barcelona, DeBolsillo, 2011[2].

BOHANNAN, Laura (1966), «Shakespeare in the Bush», en Carol Delaney y Deborah Kaspin (eds.), *Investigating Culture. An Experiential Introduction to Anthropology*, Hoboken (NJ), Wiley y Blackwell, 2017, pp. 27-32.

BOILEAU, Nicolas (1674), *Art poétique*, París, Garnier-Flammarion, 1998.

BOOTH, Wayne C. (1961), *La retórica de la ficción* (trad. Santiago Gubern Garriga-Nogués), Barcelona, Antoni Bosch, 1974.

BORDWELL, David (1985), «Un cine excesivamente obvio», en David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960* (trads. Eduardo Iriarte y Josetxo Cerdán), Barcelona, Paidós, 1997, pp. 3-12.

BORGES, Jorge Luis (1940), «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», en *Obras completas, 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé, 1974, pp. 431-443.

BORGES, Jorge Luis (1941), «El jardín de los senderos que se bifurcan», en *Obras completas, 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé, 1974, pp. 472-480.

BORGES, Jorge Luis (1952), «El idioma analítico de John Wilkins», en *Obras completas, 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé, 1974, pp. 706-709.

BOURDIEU, Pierre (1969), «Sociología de la percepción estética», en *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura* (trad. Alicia Gutiérrez), Buenos Aires, Siglo XXI, 2010, pp. 65-84.

BOURDIEU, Pierre (1996), *Sobre la televisión* (trad. Thomas Kauf), Barcelona, Anagrama, 1997.

BOYERO, Carlos (2020), «Subidón», *El País* (24 de octubre), en línea: https://elpais.com/television/2020-10-24/subidon.html.

BRANDÓN, Noelia (2020), «¿Una ópera sobre Carrizo?», *Leonoticias* (3 de junio), en línea: https://www.leonoticias.com/culturas/carrizo-serie-anto-casa-encendida-20200526141450-nt.html.

BRUNSDON, Charlotte (2008), «Is Television Studies History?», *Cinema Journal*, vol. 47, núm. 3 (primavera), pp. 127-137.

BURCH, Noël (1969), *Praxis del cine* (trad. Ramón Font), Madrid, Fundamentos, 1973[3].

BURCH, Noël (1991), *El tragaluz del infinito. Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico* (trad. Francisco Llinás), Madrid, Cátedra, 1995[3].

BUTLER, Jeremy G. (1994), «Television's Ebb and Flow», en *Television. Critical Methods and Applications*, Belmont (California), Walsworth Publishing Company, pp. 3-14.

BUTLER, Judith (1990), *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (trad. M.ª Antonia Muñoz), Barcelona, Paidós, 2007.

CALABRESE, Omar (1984), «Los replicantes» (trad. José Pérez Navarro), *Anàlisi: Quaderns de Comunicació i Cultura*, núm. 9, pp. 71-90.

CALABRESE, Omar (1987), *La era neobarroca* (trad. Anna Giordano), Madrid, Cátedra, 1989.

CALVINO, Italo (1988), «Multiplicidad», en *Seis propuestas para el nuevo milenio* (trads. Aurora Bernárdez y César Palma), Madrid, Siruela, pp. 105-124.

CARDWELL, Sarah (2007), «Is Quality Television Any Good? Generic Distinctions, Evaluations and the Troubling matter of Critical Judgement», en Janet McCabe y Kim Akass (eds.), *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond*, Londres y Nueva York, I. B. Tauris, pp. 19-34.

CARNAP, Rudolf (1956), «Empiricism, Semantics, and Ontology», en *Meaning and Necessity: A Study in Semantics and Modal Logic*, segunda edición ampliada, Chicago, University of Chicago Press, pp. 205-221.

CARRIÓN, Jorge (2011), *Teleshakespeare*, Madrid, Errata naturae. [Se ha publicado en 2022 una edición «remasterizada» en Galaxia Gutenberg.]

CARRIÓN, Jorge (2014), «Literatura expandida», en «¿Hay literatura en las series?», *Babelia* (*El País*) (12 de septiembre), en línea: https://elpais.com/cultura/2014/09/11/babelia/1410439160_248507.html.

CARSON, Anne (1998), *Autobiography of Red. A Novel in Verse*, Londres, Jonathan Cape, 2010.

CARTER, Bill (1992), «HBO as a Modern-Day Dickens», *The New York Times* (1 de noviembre), sección 3, p. 5.

CASAS, Arturo (2014), «Efectos (pos-)teoría y reflexividad epistemológica», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 22 («Homenaje a Enric Sullà», coords. Túa Blesa, Salvador Company y Antoni Martí), pp. 17-32.

CASCAJOSA, Concepción (2009*a*), «La nueva edad dorada de la televisión norteamericana», *Secuencias*, núm. 29, pp. 6-31.

CASCAJOSA, Concepción (2009*b*), «Las investigaciones sobre narrativa televisiva en España», *adMira*, núm. 1, pp. 86-97.

CASCAJOSA, Concepción (2016), *La cultura de las series*, Barcelona, Laertes.

CEBALLOS, Noel (2015), «Nuestros nietos nos considerarán expertos en series pese a que eso no significa nada», *GQ* (27 de febrero), en línea: https://www.revistagq.com/noticias/cultura/articulos/conversaciones-tv-expertos-en-series/21444.

CHACEL, Rosa (1945), *Memorias de Leticia Valle*, Barcelona, Seix Barral, 1985.

CHAMPEAU, Geneviève (2011), «Narratividad y relato reticular en la novela española actual», en Geneviève Champeau, Jean-François Carcelén, Georges Tyras y Fernando Valls (eds.), *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 69-85.

CHATMAN, Seymour (1978), *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine* (trad. María Jesús Fernández Prieto), Madrid, Taurus, 1990.

CHIRBES, Rafael (2007), *Crematorio*, Barcelona, Anagrama, 2014[8].

CHOMSKY, Noam (1999) en Brigitte Stemmer, «An On-Line Interview with Noam Chomsky: On the nature of pragmatics and related issues», *Brain and Language*, volumen 68, número 3 (julio), pp. 393-401.

COLONNA, Vincent (2015*a*), *L'art des séries télé 1. L'appel du happy end*, París, Payot.

COLONNA, Vincent (2015*b*), *L'art des séries télé 2. L'adieu à la morale*, París, Payot.

CORTÁZAR, Julio (1963), *Rayuela*, Madrid, París, México, Buenos Aires, San Pablo, Río de Janeiro y Lima, ALLCA XX, 1996[2].

COSERIU, Eugenio (1966), «Primeros elementos de lexicología estructural (esbozo)», en *Principios de semántica estructural* (trad. Marcos Martínez Hernández), Madrid, Gredos, 1981[2], pp. 133-142.

CREEBER, Glen (2006), «The Joy of Text?: Television and Textual Analysis», *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies*, vol. 1, núm. 1, pp. 81-88.

CREMIEUX, Anne y Ariane HUDELET (2020), *La sérialité à l'écran. Comprendre les série anglophones*, París, Presses universitaires François-Rabelais.

CROCE, Benedetto (1913), *Breviario de estética* (trad. José Sánchez Rojas), Madrid, Espasa-Calpe, 1985[9].

CULLER, Jonathan (1981), «Story and Discourse the Analysis of Narrative», *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*, Ítaca (NY), Cornell University Press, 1988[3], pp. 169-187.

D'ACCI, Julie (2004), «Cultural Studies, Television Studies, and the Crisis in the Humanities», en Lynn Spigel y Jan Olsson (eds.), *Television after TV. Essays on a Medium in Transition*, Durham y London, Duke University Press, pp. 418-445

DANTO, Arthur C. (2013), *Qué es el arte* (trad. Íñigo García Ureta), Barcelona, Paidós.

DE AZÚA, Félix (2012), «Tomarse en serio las series», *Jot Down*, núm. 2 (monográfico «TV Series»), pp. 6-8.

DE CERTEAU, Michel (1980), *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer* (trad. Alejandro Pescador), México D. F., Universidad Iberoamericana, 1996.

DE CERTEAU, Michel, Luce GIARD y Pierre MAYOL (1980), *La invención de lo cotidiano. 2. Habitar, cocinar* (trad. Alejandro Pescador), México D. F., Universidad Iberoamericana, 1999.

DE MAN, Paul (1982), «La resistencia a la teoría», en *La resistencia a la teoría* (trads. Elena Elorriaga y Oriol Francés) (ed. Wlad Godzich), Madrid, Visor, 1990, pp. 11-37.

DE MAN, Paul (1983), «Retórica de la ceguera: Derrida, lector de Rousseau», en Manuel Asensi (ed.), *Teoría literaria y deconstrucción*, Madrid, Arco/Libros, 1990, pp. 171-216.

DE VEGA, Lope (1609), *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (ed. Felipe B. Pedraza, anot. Pedro Conde Parrado), Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 2016.

DEL RÍO CASTAÑEDA, Laro (2022), «Hay otras formas de mirar. La responsabilidad experta sobre la recepción teleserial», en María Martínez Deyros, Manuel Broullón Lozano, Ana Calvo Revilla y Carmen Morán Rodríguez (eds.), *Estética de la recursividad en la literatura y el cine contemporáneos*, Madrid, Dykinson, pp. 225-236.

DELEUZE, Gilles (1968), *Diferencia y repetición* (trad. Alberto Cardín), Madrid, Júcar, 1988.

DELEUZE, Gilles (1969), «Sexta serie. Sobre la serialización» (trad. Miguel Morey), en *La lógica del sentido*, Barcelona, Buenos Aires, Paidós, 1989, pp. 57-62.

DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI (1976), *Rizoma (Introducción)* (trads. C. Casillas y V. Navarro), Valencia, Pre-Textos, 1977.

DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI (1980), «Introducción: rizoma», en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (trad. José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta), Valencia, Pre-Textos, 2002[5], pp. 9-32.

DELILLO, Don (1985), *Ruido de fondo* (trad. Gian Castelli), Barcelona, Seix Barral, 2011.

DELORME, Stéphane (2018), «Film et série», *Cahiers du Cinéma*, núm. 740 (enero), en línea: https://www.cahiersducinema.com/produit/edito-n740-film-et-serie/.

DERRIDA, Jacques (1972), «Fuera del libro (Preámbulos)», en *La diseminación* (trad. José Martín Arancibia), Madrid, Fundamentos, 1997[7], pp. 5-89.

DESCOMBES, Vincent (1979), *Lo mismo y lo otro. Cuarenta y cinco años de filosofía francesa (1933-1978)* (trad. Elena Benarroch), Madrid, Cátedra, 1982.

DILTHEY, Wilhelm (1883), *Introducción a las ciencias del espíritu. Ensayo de una fundamentación del estudio de la sociedad y de la historia* (trad. Julián Marías), Madrid, Alianza, 1980.

DICKIE, George (1984), *El círculo del arte. Una teoría del arte* (trad. Sixto J. Castro), Barcelona, Paidós, 2005.

DIXON, Peter y Marisa BORTOLUSSI (2015), «Approach and Selection of Narrative Popular Genre», *Empirical Studies of Arts*, vol. 23, núm. 1, pp. 3-7.

ECO, Umberto (1962), *Obra abierta* (trad. Roser Berdagué), Madrid, Planeta de Agostini, 1984.

ECO, Umberto (1965), *Apocalípticos e integrados* (trad. Andrés Boglar), Barcelona, Lumen, 1990[10].

ECO, Umberto (1973), «La Edad Media ha comenzado ya», en VV. AA., *La nueva Edad Media* (trad. Carlos Manzano), Madrid, Alianza, 1974, pp. 7-34.

ECO, Umberto (1984), «La innovación en el serial», en *De los espejos y otros ensayos* (trad. Cárdenas Moyano), Barcelona, Lumen, 2000², pp. 134-156.

ECO, Umberto (1985*a*), «El tiempo del arte», en *De los espejos y otros ensayos* (trad. Cárdenas Moyano), Barcelona, Lumen, 2000², pp. 123-133.

ECO, Umberto (1985*b*), «Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics», *Daedalus*, vol. 114, núm. 4 (monográfico «The Moving Image», otoño), pp. 161-184.

ECO, Umberto (1990*a*), «La sobreinterpretación de textos», en VV. AA., *Interpretación y sobreinterpretación* (trad. Juan Gabriel López Guix), Cambridge, Cambridge University Press, 1997², pp. 56-79.

ECO, Umberto (1990*b*), *Los límites de la interpretación* (trad. Helena Lozano), Barcelona, Lumen, 1992.

EDGERTON, Gary R. (2008), «Introduction: A Brief History of HBO», en Gary R. Edgerton y Jeffrey P. Jones (eds.), *The Essential HBO Reader*, Lexington, The University Press of Kentucky, pp. 1-20.

ELIAS, Camelia (2004), *The Fragment. Towards a History and Poetics of a Performative Genre*, Berna, Peter Lang.

ELIOT, T. S. (1919), «Tradition and the Individual Talent», en *Sacred Woods. Essays on Poetry and Criticism*, Londres, Methuen, 1920, pp. 42-53.

ELLIS, John (1982), *Visible Fictions: Cinema: Television: Video*, Londres y Nueva York, Routledge, 1992. [Versión ampliada.]

EMPSON, William (1930), *Seven Types of Ambiguity*, Londres, Chatto & Windus, 1949.

EVERETT, Percival (2001), *Erasure: a novel*, Nueva York, Hyperion.

FAVARD, Florent y Hélène MACHINAL (2019), «La sérialité en question(s)», *TV/Series*, núm. 15, pp. 1-6.

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2016), «*Juego de tronos* o el despropósito», *Zenda* (13 de junio), en línea: https://www.zendalibros.com/juego-tronos-desproposito/.

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2018*a*), *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2020.

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2018*b*), «A qué llamo y a qué no llamo fragmentarismo», en Mihai Iacob y Adolfo R. Posada (coords.), *Narrativas mutantes: anomalía viral en los genes de la ficción*, Bucarest, Ars Docendi, pp. 42-44.

FILLMORE, Charles (1981), «Frame Semantics», en The Linguistic Society of Korea (ed.), *Linguistics in the Morning Calm. Selected Papers from SICOL-1981*, Seúl, Hanshin Publishing Company, 1982, pp. 111-137.

FISH, Stanley (1970), «La literatura en el lector: estilística "afectiva"», en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción* (trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina), Madrid, Visor, 1989, pp. 111-131.

FISHER, Mark (2013), «'The Slow Cancellation of the Future'», en *Ghosts Of My Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, Winchester y Washington, Zero Books, 2014, pp. 2-29.

FISKE, John (1987), *Television Culture*, Londres y Nueva York, Routledge, 1990².

FISKE, John y John HARTLEY (1978), *Reading Television*, Londres y Nueva York, Routledge, 2003².

FOKKEMA, Douwe W. (1982), «La literatura comparada i el nou paradigma» (trad. Enric Bou), *Els Marges* (1989), núm. 40, pp. 5-18.

FORSEY, Zoe (2021), «Deleted *Friends* scenes that even the most dedicated fans probably haven't seen», *The Mirror* (27 de mayo), en línea: https://www.mirror.co.uk/tv/tv-news/friends-deleted-scenes-even-most-24190250.

FOUCAULT, Michel, (1966*a*), «Las heterotopías», en *El cuerpo utópico. Las heterotopías* (trad. Víctor Goldstein), Buenos Aires, Nueva Visión, 2010, pp. 19-32.

FOUCAULT, MICHEL (1966*b*), *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* (trad. Elsa Cecilia Frost), México D. F., Siglo XXI, 1984¹⁴.

FOUCAULT, Michel, (1967), «Espacios diferentes», en *El cuerpo utópico. Las heterotopías* (trad. Víctor Goldstein), Buenos Aires, Nueva Visión, 2010, pp. 63-81.

FOUCAULT, Michel (1977), «The Confession of the Flesh» (trad. Colin Gordon), en *Power/Knowledge: Selected Interviews & Other Writings 1972-1977*, New York, Panthon Books, pp. 194-228.

FOUCAULT, Michel, (1982), «Espacio, saber y poder», en *El cuerpo utópico. Las heterotopías* (trad. Víctor Goldstein), Buenos Aires, Nueva Visión, 2010, pp. 83-110.

FOWLER, Alastair (1982), *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford, Clarendon Press.

FRESÁN, Rodrigo (2009), «TV & Novelas», *Página 12* (15 de febrero), en línea: https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-3365-2009-02-15.html.

FRY, Tony (1993), «Introduction», en Tony Fry (ed.), *RUA/TV: Heidegger and the Televisual*, Sidney, Power Publications, pp. 11-23.

GARCÉS, Marina (2017), *Nueva ilustración radical*, Barcelona, Anagrama.

GARCÍA RAMÓN, Toni (2012), «El hombre que reinó» [entrevista a David Simons], *Jot Down*, número 2 (monográfico «TV Series»), pp. 112-121.

GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier (2009): «Contra Aristóteles vivíamos mejor: materiales para una improbable historia reciente de la Escuela de Chicago», en Amelia Sanz

Cabrerizo (comp.), *Teoría literaria española con voz propia,* Madrid, Arco/Libros, pp. 83-101.

García Rodríguez, Javier (2020), «Intersecciones: la lógica de los posibles teóricos», en Javier García Rodríguez (ed.), *Intersecciones. Relaciones de la Literatura y la Teoría*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, pp. 9-25.

García Rodríguez, Javier (2022*a*), *Andarse por las tramas. Literatura y series de televisión*, León, Eolas y menoslobos.

García Rodríguez, Javier (2022*b*), «*Fragmento mori*: la parte por el todo y la (posible) falacia de la continuidad narrativa», en Teresa Gómez Trueba y Ruben Venzon (eds.), *Grietas. Estudios sobre fragmentarismo y narrativa contemporánea*, Berlín, Peter Lang, pp. 337-353.

Garin, Manuel (2017), «Heridas infinitas: estructura narrativa y dinámicas seriales en la ficción televisiva», *L'Atalante*, núm. 24 (julio-septiembre), pp. 27-41.

Gaudreault, André y François Jost (1990), *El relato cinematográfico. Cine y narratología* (trad. Núria Pujol), Barcelona, Paidós, 1995.

Geeraerts, Dirk (2010), «Cognitive Semantics», en *Theories of Lexical Semantics*, Oxford, Oxford University Press, pp. 182-272.

Genette, Gérard (1972), «Discurso del relato. Ensayo de método», en *Figuras III* (trad. Carlos Manzano), Barcelona, Lumen, 1989, pp. 75-336.

Genette, Gérard (2002), «Géneros y obras», en *Figuras V* (trad. Ariel Dilon), México D. F. y Buenos Aires, Siglo Xxi, 2005, pp. 38-125.

González Requena, Jesús (1989), «Las series televisivas: una tipología», en Encarna Jiménez Losantos y Vicente Sánchez-Biosca (eds.), *El relato electrónico*, Valencia, Generalitat Valenciana, pp. 35-53.

Gombrich, E. H. (1959), *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica* (trad. Gabriel Ferrater), Barcelona, Gustavo Gili, 1982².

Gombrich, E. H. (1963), «Norm and Form: The Stylistic Categories of Art History and their Origins in Renaissance Ideals», en *Gombrich on the Renaissance. Volume 1: Norm and Form*, Londres, Pahidon, 1985⁴ [1966], pp. 81-98.

Goodman, Nelson (1968), *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos* (trad. Jem Cabanes), Madrid, Paidós, 2010.

Gordillo, Inmaculada y Virginia Guarinos (2013), «*Cooking Quality*. Las composiciones estructurales de *Breaking Bad*», en Sergio Cobo y Víctor Hernández-Santaolalla (coords.), *Breaking Bad. 530 gramos (de papel) para seriadictos no rehabilitados*, Madrid, Errata naturae, pp. 185-197.

Gracián, Baltasar (1648), *Agudeza y arte de ingenio*, tomo I, Madrid, Castalia, 1969.

GRECO, Martín (2019), «Narrativa serial audiovisual: estructuras y procedimientos de la ficción televisiva», *Toma Uno*, núm. 7, en línea: https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/26184/28002.

GRICE, H. P. (1975), «Logic and Conversation», en Peter Cole y Jerry J. Morgan, *Syntax and Semantics 3: Speech Acts*, Nueva York, New York Academic Press, pp. 41-58.

GROYS, Boris (1992), *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural* (trad. Manuel Fontán del Juicio), Valencia, Pre-Textos, 2005.

GROYS, Boris (2016), «Modernidad y contemporaneidad: reproducción mecánica vs. digital», en *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente* (trad. Paola Cortes Rocca), Buenos Aires, Caja Negra, pp. 155-165.

GUBERN, Román (1986), «La querella de la televisión», *El País* (26 de abril), en línea: https://elpais.com/diario/1986/04/26/opinion/514850407_850215.html.

GUTIÉRREZ VALENCIA, Cristina (2021), «Fragmentarismo sin elipsis: *Noche y océano*, de Raquel Taranilla», *Siglo XXI. Literatura y Culturas Españolas*, número 19, pp. 135-152.

HALSKOV, Andreas (2021), «The Art of Television: Stylistic Experimentation and TV Auteurism», en *Beyond Television: TV Production in the Multiplatform Era*, Barlow, University Press of Southern Denmark, pp. 176-245.

HAMID, Moshin (2014), «Are the New "Golden Age" TV Shows the New Novels?», *The New York Times* (25 de febrero), en línea: https://www.nytimes.com/2014/03/02/books/review/are-the-new-golden-age-tv-shows-the-new-novels.html.

HAN, Byung-Chul (2010), *La sociedad del cansancio* (trad. Arantzazu Saratxaga Arregi), Barcelona, Herder.

HAN, Byung-Chul (2012), *La sociedad de la transparencia* (trad. Raúl Gabás), Madrid, Herder, 2013.

HARAWAY, Donna (1989), «El Patriarcado del Osito Teddy: Taxidermia en el Jardín del Edén. Ciudad de Nueva York, 1908-1936», en *Las promesas de los monstruos. Ensayos sobre Ciencia, Naturaleza y Otros inadaptables* (trad. Jorge Fernández Gonzalo), Barcelona, Holobionte, 2019, pp. 169-244. [Existen versiones anteriores.]

HARAWAY, Donna (1991), «A Cyborg Manifesto. Science, technology and socialist-feminism in the late twentieth century», en David Bell y Barbara M. Kennedy (eds.), *The Cybercultures Reader*, Londres y Nueva York, Routledge, 2000, pp. 291-324. [Existen versiones anteriores.]

HARMAN, Graham (2010), *Hacia el realismo especulativo. Ensayos y conferencias* (trad. Claudio Iglesias), Buenos Aires, Caja Negra, 2015.

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

HERMAN, David (1997), «Scripts, Sequences, and Stories: Elements of Postclassical Narratology», *PLMA*, vol. 112, núm. 5, pp. 1046-1059.

HILLIS MILLER, J. (1977), «El crítico como anfitrión», en Manuel Asensi (ed.), *Teoría literaria y deconstrucción*, Madrid, Arco/Libros, 1990, pp. 157-170.

HILLIS MILLER, J. Hillis (1982), *Fiction and repetition. Seven English Novels*, Oxford, Basil Blackwell.

HILLIS MILLER, J. Hillis (1998), *Reading Narrative*, Norman, University of Oklahoma Press.

HIRSCH, E. D., Jr. (1967), *Validity in Interpretation*, New Haven y Londres, Yale University Press.

HOBSBAUM, Philip (1970), «The Concept of Availability», en *A Theory of Communication*, Londres y Basingstoke, Macmillan, pp. 31-49. [La edición de Estados Unidos, también de 1970, se tituló *A Theory of Criticism*.]

HORACIO, *Arte poética* (trad. José Luis Moralejo) (con *Sátiras* y *Epístolas*), Madrid, Gredos, 2008, pp. 383-410.

HORECK, Tanya, Mareike JENNER y Tina KENDALL (2018), «On binge-watching: Nince critical propositions», *Critical Studies in Television*, vol. 13, núm. 4, pp. 499-504.

HORKHEIMER, Max y Theodor W. ADORNO (1947), «La industria cultural. Ilustración como engaño de las masas», en *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos* (trad. Juan José Sánchez), Madrid, Trotta, 1998[3], pp. 165-212.

HUME, David (1757), «Sobre la norma del gusto», *La norma del gusto. Ensayos de Estética 1* (ed. José García Roca, trad. María Teresa Beguiristain), Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 1980, pp. 1-22.

IACOB, Mihai (2021), «El ethos federado de Mircea Cărtărescu en la literatura española (2010-2018)», *Siglo XXI. Literatura y Culturas Españolas*, núm. 19, pp. 153-175.

IDATO, Michael (2017), «David Lynch on the return of Twin Peaks and why he will never make another film», *The Sidnaey Morning Herald* (5 de mayo), en línea: https://www.smh.com.au/entertainment/tv-and-radio/david-lynch-on-the-return-of-twin-peaks-and-why-he-will-never-make-another-film-20170416-gvlr60.html.

INGARDEN, Roman (1931), «Puntos de indeterminación de las objetividades representadas», en *La obra de arte literaria* (trad. Gerald Neyenhuis H.), México, Universidad Iberoamericana y Taurus, 1998, pp. 291-300.

INGARDEN, Roman (1968), «Concreción y reconstrucción», en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción* (trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina), Madrid, Visor, 1989, pp. 35-53.

INNOCENTI, Veronica y Guglielmo PESCATORE (2008), *La nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio e temi*, Bologna, Archetipolibri.

INNOCENTI, Veronica y Guglielmo PESCATORE (2011), «Los modelos narrativos de la serialidad televisiva» (trad. Francisco Campillo), *La balsa de la medusa* (segunda etapa), núm. 6, pp. 31-50.

IRVINE, Colin (2012), «Why *30 Rock* Rocks and *The Office* Needs Some Work», en Melissa Ames (ed.), *Time in Television Narrative: Exploring Temporality in Twenty-First-Century Programming*, Jackson, University Press of Mississippi, pp. 218-231.

ISER, Wolfgang (1971), «La estructura apelativa de los textos» [originalmente «Indeterminacy and the Reader's Response in Prose Fiction»], en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción* (trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina), Madrid, Visor, 1989, pp. 133-148.

ISER, Wolfgang (1972), «El proceso de lectura: enfoque fenomenológico» (trad. Eugenio Contreras), en José Antonio Mayoral (comp.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros, 1987, pp. 215-243.

ISER, Wolfgang (1976), *El acto de leer. Teoría del efecto estético* (trads. J. A. Gimbernat y Manuel Barbeito), Madrid, Taurus, 1987.

JACOBY, Henry, (ed.) (2012), Game of Thrones *and Philosophy: Logic Cuts Deeper Than Swords*, Hoboken (NJ), John Wiley & Sons.

JAKOBSON, Roman (1921), «Sobre el realismo artístico», en Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos por Jakobson, Tinianov, Eichenbaum, Brik, Shklovski, Vinogradov, Tomashevski, Propp* (trad. Ana María Nethol), México, Siglo XXI, 1978[3], pp. 71-79.

JAKOBSON, Roman (1960), *Lingüística y poética* (trad. Ana María Gutiérrez Cabello), Madrid, Cátedra, 1985[3].

JAMES, William (1907), *Pragmatismo. Un nuevo nombre para viejas formas de pensar* (trad. Ramón del Castillo), Madrid, Alianza, 2000.

JAMESON, Fredric (1984*a*), «The Politics of Theory: Ideological Positions in the Postmodernism Debate», *New German Critique*, núm. 33 (otoño, monográfico «Modernity and Postmodernity»), pp. 53-65.

JAMESON, Fredric (1984*b*), *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (trad. José Luis Pardo Torio), Barcelona, Paidós, 1991.

JAMESON, Fredric (1986), «La literatura del tercer mundo en la era del capitalismo multinacional» (trad. Ignacio Álvarez), *Revista de Humanidades*, núm. 23 (2011, junio), pp. 163-193.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir (1963), *La aventura, el aburrimiento, lo serio* (trad. Elena Benarroch), Madrid, Taurus, 1989.

JAUSS, Hans Robert (1967) «La historia de la literatura como provocación de la ciencia de la literaria», en *La literatura como provocación* (trad. Juan Godo Costa), Barcelona, Península, 1976, pp. 133-211.

JAUSS, Hans Robert (1975), «El lector como instancia de una nueva historia de la literatura» (trad. Adelino Álvarez), en José Antonio Mayoral (comp.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros, 1987, pp. 59-86.

JENKINS, Henry (2003), «Transmedia Storytelling», *MIT Technological Review* (15 de enero), en línea: www.technologyreview.com/2003/01/15/234540/transmedia-storytelling/.

JENKINS, Henry (2006), *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de la comunicación* (trad. Pablo Hermida Lazcano), Barcelona, Paidós, 2008.

JIMÉNEZ MORALES, Manel (2010), *Finals sense fi. Estudi de la construcció serial a* 24, Prison Break *i* Heroes, tesis doctoral dirigida por Xavier Pérez Torío, Universitat Pompeu i Fabra, Departament de Comunicació.

JOST, François (dir.) (2014*a*), *Pour une télévision de qualité*, Bry-sur-Marne, INA.

JOST, François (2014*b*), «Comment parler de la qualité ?», en François Jost (dir.), *Pour une télévision de qualité*, Bry-sur-Marne, INA, pp. 11-28.

JOYARD, Olivier (2002), «*Six Feet Under*», en Thierry Jousse (dir.), *Le goût de la télévision. Anthologie des* Cahiers du cinéma, París, Éditions Cahiers du cinéma, 2007, pp. 335-338.

KAMBER, Richard (1998), «Weitz Reconsidered: A Clearer View of Why Theories of Art Fail», *British Journal of Aesthetics*, vol. 38, núm. 1, pp. 33-46.

KERMODE, Frank (1967), *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*, Barcelona, Gedisa, 1983.

KIERKEGAARD, Søren (1842), *Johannes Climacus, o De todo hay que dudar* (trad. Javier Teira Lafuente), Barcelona, Alba, 2008.

KIERKEGAARD, Søren (1843), *La repetición. Un ensayo de psicología experimental por Constantino Constantius* (trad. Demetrio Gutiérrez Rivero), Madrid, Alianza, 2009.

KIRSCH, Adam (2014), «Are the New "Golden Age" TV Shows the New Novels?», *The New York Times* (25 de febrero), en línea: https://www.nytimes.com/2014/03/02/books/review/are-the-new-golden-age-tv-shows-the-new-novels.html.

KLEIBER, Georges (1990), *La semántica de los prototipos. Categoría y sentido léxico* (trad. Antonio Rodríguez Rodríguez), Madrid, Visor, 1995.

KOKOREFF, Michel (1989/1990), «Sérialité et répétition : l'esthétique télévisuelle en question», *Quaderni*, núms. 8-9 (monográfico «Série et télévision»), pp. 19-39.

KOSKO, Bart (1993), *Pensamiento borroso. La nueva ciencia de la lógica borrosa* (trad. Juan Pedro Campos), Barcelona, Crítica, 1995.

KUHN, Thomas (1962), *Las estructuras de las revoluciones científicas* (trad. Carlos Solís), México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

KUHN, Thomas (1981), «¿Qué son las revoluciones científicas», en *¿Qué son las revoluciones científicas? y otros ensayos* (trad. José Romo Feito), Barcelona, Paidós, 1989 pp. 55-93.

LA CASA ENCENDIDA (2020), «*Carrizo*, una serie de Anto Rodríguez», en línea: https://www.lacasaencendida.es/audiovisuales/carrizo-serie-anto-rodriguez-11452.

LACALLE, Charo (2014), «Le débat sur la qualité de la fiction télévisuelle à l'époque de la transmédialité», en François Jost (dir.), *Pour une télévision de qualité*, Bry-sur-Marne, INA, pp. 149-160.

LACOUE-LABARTHE, Philippe y Jean-Luc NANCY (1978), «La exigencia fragmentaria», *El absoluto literario. Teoría del romanticismo alemán* (trads. Cecilia González y Laura Carugati), Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012, pp. 77-111.

LAKOFF, George (1987), *Women, Fire, and Dangerous Things. What Categories Reveal About the Mind*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press.

LAKOFF, George (2004), *No pienses en un elefante. Lenguaje y debate político* (trad. Paula Aguiriano Aizpurua), Barcelona, Península, 2019.

LAKOFF, George y Mark JOHNSON (1980), *Metáforas de la vida cotidiana* (trad. Carmen González Marín), Madrid, Cátedra, 2012[9].

LAKOFF, George y Mark JOHNSON (1999), *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, Nueva York, Basic Books.

LATOUR, Bruno (1991), *Nunca fuimos modernos. Ensayos de antropología simétrica* (trad. Víctor Goldstein), Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.

LAVERY, David (2007), «Read Any Good Television Lately? Television Companion Books and Quality TV», en Janet McCabe y Kim Akass (eds.), *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond*, Londres y Nueva York, I. B. Tauris, pp. 228-236.

LAVERY, David (2009), «*Lost* and Long-Term Television Narrative», en Pat Harrigan y Noah Wardrip-Fruin (eds.), *Third Person. Authoring and Exploring Vast Narratives*, Cambridge (MA) y Londres, The MIT Press, pp. 313-322.

LE GUIN, Ursula K. (1989), *The Carrier Bag Theory of Fiction*, s. l., Ignota, 2019.

LESSING, Gotthold Ephraim (1766), *Laocoonte* (trad. Eustaquio Barjau), Madrid, Tecnos, 1990.

LETOURNEUX, Matthieu (2016), «Introduction - la littérature au prisme de sérialités», *Belphégor. Littérature Populaire et Culture Médiatique*, núm. 14 (monográfico «Sérialités»), pp. 1-15.

LIESSMANN, Konrad Paul (1999), *Filosofía del arte moderno* (trad. Alberto Ciria), Barcelona, Herder, 2006.

LISPECTOR, Clarice (1973), *Agua viva* (trad. Elena Losada), Madrid, Siruela, 2012³.

LISSE, Michel (2015), «Le paradoxe du fragment», *Revue de Métaphysique et de Moral*, núm. 86, pp. 205-214.

LÓPEZ-PUMAREJO, Tomás (1987), *Aproximación a la telenovela*, Madrid, Cátedra, Instituto de Cine y RTV y Fundación Shakespeare.

LORENZO, Guillermo (2020), «La literatura, *creoda* generativa del lenguaje (o algo lo bastante parecido)», en Javier García Rodríguez (ed.), *Intersecciones. Relaciones de la Literatura y la Teoría*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, pp. 121-155.

LORENZO, Guillermo (2022), *De la música minúscula*, León, Eolas y menoslobos.

LOTZ, Amanda D. (2014), *The Television Will Be Revolutionized. Second Edition*, Nuevo York y Londres, New York University Press.

LOTZ, Amanda D. (2018), «The Death of Television! It's a Golden Age of Television!», en *We Now Disrupt This Broadcast. How Cable Transformed Television and the Internet Revolutionized It All*, Cambridge (MA) y Londres, The MIT Press, pp. 49-51.

LOTZ, Amanda D. (2019), «Evolution or revolution? Television in transformation», *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies*, vol. 13, núm. 4, pp. 491-494.

LYNCH, Enrique (2016), «La fragmentación como síntoma», *Las Nubes*, núm. 18, vol. XIII (monográfico «Lo fragmentario»), en línea.

LYOTARD, Jean-François (1979), *La condición postmoderna. Informe sobre el saber* (trad. Mariano Antolín Rato), Madrid, Cátedra, 1984.

LYOTARD, Jean-François (1981), «Respuesta a la pregunta: ¿Qué es lo posmoderno?», en *La posmodernidad (explicada a los niños)* (trad. Enrique Lynch), Barcelona, Gedisa, 1987, pp. 9-26.

MANDELBAUM, Maurice (1965), «Family Resemblances and Generalization Concerning the Arts», *American Philosophical Quaterly*, vol. 2, núm. 3 (julio), pp. 219-228.

MARCIAL, Marco Valerio, *Epigramas* (trad. José Guillén), Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2004².

MARGOLIS, Eric y Stephen LAURENCE (2003), «Concepts», en Stephen P. Stich y Ted A. Warfield (eds.), *The Blackwell Guide to Philosophy of Mind*, Malden, Oxford, Melbourne y Belin, Blackwell Publishing, pp. 190-213.

MARTÍNEZ-BONATI, Félix (1977), «La unidad del *Quijote*», *Dispositio*, vol. 2, núms. 5-6 (verano-otoño), pp. 118-138.

MAYAKOVSKI, Vladimir (1926), «Conversación con el inspector fiscal sobre poesía», en *Poemas 1917-1930* (trad. José Fernández Sánchez), Madrid, Visor, 2011[4], pp. 117-126.

MCCABE, Janet y Kim AKASS (eds.) (2007), *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond*, Londres y Nueva York, I. B. Tauris.

MCGRATH, Charles (1995), «The Triumph of the Prime-Time Novel», *New York Times* (22 de octubre), sección 6, p. 52.

MCKEON, Richard P. (1936), «El concepto de imitación en la Antigüedad» (trad. Javier García Rodríguez), en Javier García Rodríguez (ed.), *Neoaristotélicos de Chicago*, Madrid, Arco/Libros, 2000, pp. 67-110.

MEEHAN, Eileen R. (2013), «Understanding How the Popular Become Popular: The Role of Political Economy in the Study of Popular Communication», en Tanner Mirrlees y Joseph Kispal-Kovacs (eds.), *The Television Reader. Critical Perspectives in Canadian and US Television Studies*, Don Mills (ON), Oxford University Press, pp. 317-323.

MELVILLE, Herman (1851), *Moby Dick* (trad. Enrique Pezzoni), Barcelona, DeBolsillo, 2013.

MÉNDEZ, Begoña (2022), *Autocienciaficción para el fin de la especie*, Barcelona, H&O.

MESA, Sara (2020), *Un amor*, Barcelona, Anagrama, 2021[7].

MIRRLEES, Tanner (2013), «The Future of Television: Revolution Paused, Media Conglomeration Continued», en Tanner Mirrlees y Joseph Kispal-Kovacs (eds.), *The Television Reader. Critical Perspectives in Canadian and US Television Studies*, Don Mills (ON), Oxford University Press, pp. 425-444.

MISSIKA, Jean-Louis (2006), *La fin de la télévision*, París, La République des Idées y Seuil.

MITCHELL, W. J. T. (2005), «There Are No Visual Media», *Journal of Visual Culture*, vol. 4, núm. 2, pp. 257-266.

MITTELL, Jason (2006), «Narrative Complexity in Contemporary American Television», *The Velvet Light Trap*, núm. 58 (otoño), pp. 29-40.

MITTELL, Jason (2013*a*), «*Phineas & Ferb*. Children Television», en Ethan Thompson y Jason Mittell (eds.) *How to Watch Television*, Nueva York y Londres, New York University Press, pp. 56-64.

MITTELL, Jason (2013*b*), *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, Nueva York y Londres, New York University Press, 2015.

MOLINUEVO, José Luis (2011), *Guía de complejos. Estética de teleseries*, Salamanca, Archipiélagos.

MOLINUEVO, José Luis (2012), *Segunda temporada (Actualización Enero 2012)*. [Actualización del texto de 2011, pp. 85-135.]

MORA, Vicente Luis (2014), «Series y coherencia narrativa. Los dos Abrams», *El Boomeran(g)* (12 de marzo), en línea: http://www.elboomeran.com/blogpost/1506/14721/vicente-luis-mora/57-series-y-coherencia-narrativa-los-dos-abrams/.

MORA, Vicente Luis (2015*a*), «Por qué llamar a las series arte cuando quieren decir storytelling», *Diario de lecturas* (13 de junio, con actualizaciones posteriores), en línea: http://vicenteluismora.blogspot.com/2015/06/por-que-llamar-las-series-arte-cuando.html.

MORA, Vicente Luis (2015*b*), «Fragmentarismo y fragmentalismo en la narrativa hispánica actual», *Diario de lecturas* (4 de octubre), http://vicenteluismora.blogspot.com/2015/10/fragmentarismo-y-fragmentalismo-en-la.html.

MORA, Vicente Luis (2020), *Centroeuropa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

MORA, Vicente Luis (2022), «Discontinuidad y fragmentarismo en la prosa hispánica actual: relectura de dos modos de entender la estética de la disgregación narrativa», en Teresa Gómez Trueba y Ruben Venzon (eds.), *Grietas. Estudios sobre fragmentarismo y narrativa contemporánea*, Berlín, Peter Lang, pp. 21-59.

MORALES, Cristina (2021), «Las cosas que no se tocan», presentación de Elaine Vilar Madruga, *La tiranía de las moscas*, Madrid, Barrett, pp. 17-25.

MORRIS, Charles W. (1938), *Foundations of Theory of Signs*, Chicago, The University of Chicago Press.

MUKAŘOVSKÝ, Jan (1936), *Aesthetic Function, Norm and Value As Social Facts* (trad. Mark E. Suino), Ann Arbor (MI), University of Michigan, 1970.

MUKAROVSKY [sic], Jan (1940), «El estructuralismo en la estética y en la ciencia literaria», en *Arte y semiología* (trad. [del francés] Simón Marchán Fiz), Madrid, Alberto Corazón, 1971, pp. 41-73.

MUÑOZ FERNÁNDEZ, Horacio (2016), «¿Son arte las series de televisión?», *Index.comunicación*, vol. 6, núm. 2, pp. 69-82.

NABOKOV, Vladimir (1969), *Ada o el ardor* (trad. David Molinet), Barcelona, Anagrama, 2006.

NAVARRO MARTÍNEZ, Eva (2019), «Pornoviolencia en la televisión neobarroca: hacia una conciencia televisiva», *Papeles de Cultura Contemporánea*, núm. 22, pp. 166-189.

NEWCOMB, Horace (1974), *TV: The Most Popular Art*, Nueva York, Anchor Books.

NEWCOMB, Horace (2005), «Studying Television: Same Questions, Different Contexts», *Cinema Journal*, vol. 45, núm. 1 (otoño), pp. 107-111.

NEWCOMB, Horace M. y Paul M. HIRSCH (1983), «Television as a Cultural Form: Implications for Research», *Quaterly Review of Films Studies*, vol. 8, núm. 3 (verano), pp. 45-55.

NEWMAN, Michael Z. (2016), «From Beats to Arcs: Toward a Poetics of Television Narrative», *The Velvet Light Trap*, núm. 58 (otoño), pp. 16-28.

NDALIANIS, Angela (2005), «Television and the Neo-Baroque», en Michael Hammond y Lucy Mazdon (eds.), *The Contemporary Television Series*, Edimburgo, Edinburgh University Press, pp. 83-101.

NDALIANIS, Angela (2008), «From Neo-Baroque to Neo-Baroques?», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 33, núm. 1 (otoño, monográfico «La constitución del barroco hispánico. Problemas y acercamientos»), pp. 265-280.

NICHOLS, Bill (1991), *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental* (trads. Josetxo Cerdán y Eduardo Iriarte), Barcelona, Paidós, 1997.

NOGUEROL, Francisca (2013), «Barroco frío: simulacro, ciencias duras, realismo histérico y fractalidad en la última narrativa español», en Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban (eds.), *Imágenes de la tecnología y globalización en las narrativas hispánicas*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, pp. 17-31.

NOGUEROL, Francisca (2020), «Hacia una poética del tajo», en Ottmar Ette e Yvette Sánchez (coords.), *Vivir lo breve: nanofilología y microformatos en las letras y culturas hispánicas contemporáneas*, Madrid, Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 49-68.

NOVALIS (1801), *Gérmenes o Fragmentos* (trad. J. Gebser), Sevilla, Renacimiento, 2006.

NÚÑEZ RAMOS, Rafael y Guillermo LORENZO GONZÁLEZ (2004), *Tres cerditos. Uso, significado y metáfora*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo.

OLEA-CAMACHO, Miguel (2022), «Posibilidades para una serie de televisión de vanguardia. Estética posdramática y estructuras narrativas alógicas en la ficción televisiva», en Domingo Sánchez-Mesa Martínez y Jordi Alberich-Pascual (eds.), *Transmedialización & Crowdsourcing. Los placeres de la intermedialidad y la colaboración en los relatos de la cultura digital*, Valencia, Tirant lo Blanch, pp. 179-189.

ONG, Walter J. (1975), «The Writer's Audience Is Always a Fiction», *PLMA*, vol. 90, núm. 1, pp. 9-21.

O'SULLIVAN, Sean (2010), «Broken on Purpose: Poetry, Serial Television, and the Season», *StoryWorlds: A Journal of Narrative Studies*, vol. 2, pp. 59-77.

O'SULLIVAN, Sean (2013), «*The Sopranos*. Episodic Storytelling», en Ethan Thompson y Jason Mittell (eds.), *How to Watch Television*, Nueva York y Londres, New York University Press, pp. 65-73.

O'SULLIVAN, Sean (2019), «Six Elements of Serial Narrative», *Narrative*, vol. 27, núm. 1 (enero), pp. 49-64.

PANIAGUA, Pablo (2007), *Palabras fractales (Literatura fractal y otras aproximaciones)*, s. l., Alita de Mosca.

PASQUINELLI, Matteo (2023), *The Eye of the Master: A Social History of Artificial Intelligence*, Londres y Nueva York, Verso, en prensa.

PETRONIO, *El Satiricón* (trad. Julio Picasso Muñoz), Madrid, Cátedra, 1988.

PHELAN, James (2008), «Narratives in Contest; or, Another Twist in the Narrative Turn», *PMLA*, vol. 123, núm. 1 (enero), pp. 166-175.

PIGLIA, Ricardo (1986), «Sobre Borges», en *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 2001, pp. 73-86.

PLATÓN, *Crátilo* (trad. J. L. Calvo), en *Diálogos II*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 339-461.

PLATÓN, *República* (trad. Conrado Eggers Lan), Madrid, Gredos, 1986.

POPPER, Karl R. (1944/1957), *La miseria del historicismo* (trad. Pedro Schwartz), Madrid, Taurus y Alianza.

PRINCE, Gerald (1989), «Observaciones sobre la narratividad» (trad. Desiderio Navarro), *Criterios. Estudios de Teoría Literaria, Estética y Culturología* (tercera época), núm. 29 (1991), pp. 25-34.

PROCTER, Alice (2020), *The Whole Picture. The colonial story of the art in our museums & why we need to talk about it*, Londres, Cassell.

PUJADAS, Eva (2002), «Televisión de calidad y pragmatismo», *Quaderns del CAC*, núm. 13 (mayo-agosto, monográfico «Los discursos sobre la televisión de calidad»), pp. 3-11.

PUJADAS, Eva (2014) «Télévision de qualité : thèmes et nouvelles perspectives» (trad. Gilles Tordjman, en François Jost (dir.), *Pour une télévision de qualité*, Bry-sur-Marne, INA, pp. 29-42.

PUTNAM, Hilary (1975), «El significado de "significado"» (trad. Juan José Acero), *Teorema: Revista Internacional de Filosofía*, vol. XIV, núms. 3-4 (1984), pp. 345-405.

RAYA BRAVO, Irene (2013), «"Story Matters Here". *Breaking Bad* en el contexto de producción de la AMC en la era de la *Quality Television*», en Sergio Cobo y Víctor Hernández-Santaolalla (coords.), *Breaking Bad. 530 gramos (de papel) para seriadictos no rehabilitados*, Madrid, Errata naturae, pp. 329-346.

RENOIR, Auguste (1884), «La "Société des Irrégularistes"», en *Renoir contre son temps. Morceaux choisis des écrits d'Aguste Renoir*, Paris, Le Manuscrit, 2009, pp. 38-41.

RICO, Francisco (1970), *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral.

RICOEUR, Paul (1983), *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico* (trad. Agustín Neira), México D. F. y Buenos Aires, Siglo XXI, 2004[5].

RICOEUR, Paul (1990), «Prólogo. La cuestión de la ipseidad», en *Sí mismo como otro* (s. trad.), México D. F., Buenos Aires y Madrid, Siglo XXI, 2006[3], pp. XI-XL.

RILEY, Edward O. (1962), «La variedad y la unidad», en *Teoría de la novela en Cervantes* (trad. Carlos Sahagún), Madrid, Taurus, 1981[3], pp. 187-208.

RIMBAUD, Arthur (1870), «Ma bohème», en *Poesía completa*, Madrid, Visor, 2009[4], p. 115.

ROBINSON, Tasha (2004), «*Firefly: The Complete Series*» [*review* del DVD], *The A. V. Club* (12 de enero), en línea: https://www.avclub.com/firefly-the-complete-series-1798199236.

RODRÍGUEZ VELASCO, Antonio [Anto] (2019), *Sobre la autobiografía, el troleo y las artes de la relación. Relato en primera persona de un proceso de investigación basado en la práctica artística*, tesis doctoral en Investigación en Humanidades, Artes y Educación, dirigida por Victoria Pérez Royo y José Antonio Sánchez, Universidad de Castilla-La Mancha, en línea: http://hdl.handle.net/10578/23284.

RORTY, Richard (1967), *El giro lingüístico. Dificultades metafilosóficas de la filosofía lingüística* (trad. Gabriel Bello), Barcelona, Paidós, 1990.

RORTY, Richard (1985), «Philosophy without Principles», en W. J. T. Mitchell (ed.), *Against Theory. Literary Studies and the New Pragmatism*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, pp. 132-138.

ROSCH, Eleanor (1978), «Principles on Categorization», en Eleanor Rosch y Barbara B. Lloyd (eds.), *Cognition and Categorization*, Hillsdale (NJ), Lawrence Erlbaum Associates, pp. 27-48.

ROSCH, Eleanor y Carolyn B. MERVIS (1975), «Family Resemblances: Studies in the Internal Structure of Categories», *Cognitive Psychology*, vol. 7, núm. 4, pp. 573-605.

RYAN, Marie-Laure (1997), «Postmodernism and the Doctrine of Panfictionality», *Narrative*, vol. 5, núm. 2 (mayo), pp. 165-187.

SÁNCHEZ-MESA, Domingo y Jan BAETENS (2017), «La literatura en expansión. Intermedialidad y transmedialidad en el cruce entre la Literatura Comparada, los Estudios Culturales y los *New Media Studies*», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 27, pp. 6-27.

SANTAMARÍA, Alberto (2013), «Crítica en serie. La teoría de la doble H y el disfraz alegórico», *cuaderno crítico* (2 de mayo), en línea: http://albertosantamaria.blogspot.com/2013/05/critica-en-serie-la-teoria-de-la-doble.html.

SANZ, Marta (2014), «Desprestigio de la palabra», en «¿Hay literatura en las series?», *Babelia* (*El País*) (12 de septiembre), en línea: https://elpais.com/cultura/2014/09/11/babelia/1410439160_248507.html.

SAUER, Hanno (2022), «The end of history», *Inquiry*, s. n., en línea: https://doi.org/10.1080/0020174X.2022.2124542.

SCHAEFFER, Jean-Marie (1989), *¿Qué es un género literario?* (trads. Juan Bravo Castillo y Nicolás Campos Plaza), Madrid, Akal, 2006.

SCHANK, Roger C. y Robert P. ABELSON (1977), «Scripts», en *Scripts, Plans, Goals and Understanding. An Inquiry into Human Knowledge Structures*, Hillsdale (NJ), Lawrence Erlbaum Associates, pp. 36-68.

SCONCE, Jeffrey (2004), «What If?: Charting Television's New Textual Boundaries», en Lynn Spigel y Jan Olsson (eds.),*Television after TV. Essays on a Medium in Transition*, Durham y Londres, Duje University Press, pp. 93-112.

SELLA, Marshall (2002), «The Remote Controllers», *New York Times Magazine* (20 de octubre), sección 6, p. 68.

SEWARD, Zachary M. (2009), «David Simon: Newspapers could emulate HBO and charge for content» [entrevista], NiemenLab (17 de abril), en línea: https://www.niemanlab.org/2009/04/david-simon-newspapers-could-emulate-hbo-in-charging-for-content/.

SHKLOVSKI, Viktor (1917), «El arte como artificio», Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos por Jakobson, Tinianov, Eichenbaum, Brik, Shklovski, Vinogradov, Tomashevski, Propp* (trad. Ana María Nethol), México, Siglo XXI, 1978[3], pp. 55-70.

SKLOVSKI, Victor [sic] (1970), *La disimilitud de lo similar. Los orígenes del formalismo* (trad. José Fernández Sánchez), Madrid, Alberto Corazón, 1973.

SIERRA, Germán (2018), *El artefacto* (trad. Javier Calvo), Madrid, De Conatus, 2020.

SIMMEL, Georg (1902), «The Picture Frame: An Aesthetic Study» (trad. Mark Ritter), en *Essays on Art and Aesthetics* (ed. Austin Harrington), Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 2020, pp. 148-153.

SIMMEL, Georg (1916), *Rembrandt: An Essay in the Philosophy of Art* (trads. Alan Scott y Helmut Staubmann), Nueva York y Londres, Routledge, 2005.

SODANO, Todd A. (2012), «Television's Paradigm (Time)shift: Production and Consumption Practices in the Post-Network Era», en Melissa Ames (ed.), *Time in Television Narrative: Exploring Temporality in Twenty-First-Century Programming*, Jackson, University Press of Mississippi, pp. 27-42.

SOULEZ, Gillaume (2011), «La double répétition. Structure et matrice des séries télévisées», *Mise Au Point. Cahiers de l'Association Française des Enseignants*

Chercheurs en Cinéma et Audiovisuel, núm. 3 (dosier «Sérialité: densités et singularités»), en línea: https://journals.openedition.org/map/979.

SPERBER, Dan y Deirdre WILSON (1986), *La relevancia. Comunicación y procesos cognitivos* (trad. Eleanor Leonetti), Madrid, Visor, 1994.

STEINER, George (1974), *Nostalgia del Absoluto* (trads. María Tabuyo y Agustín López), Madrid, Siruela, 2001².

STENGERS, Isabelle (1987), «Introduction. La propagation des concepts», en Isabelle Stengers (dir.), *D'une science à l'autre. Des concepts nomades*, París, Seuil, pp. 9-26.

TALENS, Jenaro (2000), «Espronceda y el fragmentarismo romántico», en *El sujeto vacío. Cultura y poesía en territorio Babel*, Madrid, Cátedra, Universitat de València, pp. 78-125.

TARANILLA, Raquel (2021), *Mi cuerpo también*, Barcelona, Seix Barral, 2015. [Segunda edición, con un epílogo añadido.]

TATARKIÉVICZ, Władisław (1976), *Historia de seis ideas* (trad. Francisco Rodríguez Martín), Madrid, Tecnos, 2001⁶.

TAYLOR, John R. (1989), «Polysemy and Meaning Chains», en *Linguistic Categorization. Prototypes in Linguistic Theory*, Oxford, Oxford University Press, 1995², pp. 99-121.

THOMPSON, Kristin (2003), *Storytelling in Film and Television*, Cambridge (MA) y Londres, Harvard University Press.

THOMPSON, Robert J. (1996), *Television's Second Golden Age. From* Hill Street Blues *to* ER, Siracusa (NY), Syracuse University Press, 1997.

THOMPSON, Robert J. (2007), «Preface», en Janet McCabe y Kim Akass (eds.), *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond*, Londres y Nueva York, I. B. Tauris, pp. XVII-XX.

THOMPSON, Ethan y Jason MITTELL (2013), «Introduction. An Owner's Manual for Television», en Ethan Thompson y Jason Mittell (eds.) *How to Watch Television*, Nueva York y Londres, New York University Press, pp. 1-9.

TINIANOV, Iuri (1923), *El problema de la lengua poética* (trad. Ana Luisa Poljak), Buenos Aires, Siglo XXI, 1975².

TYNIANOV, Iuri (1924), «El hecho literario», en Emil Volek (ed.), *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo de Bajtin. Volumen I: Polémica, historia y teoría literaria*, Madrid, Fundamentos, 1992, pp. 205-225.

TISCHLEDER, Babette B. (2017), «Thickening Seriality: A Chronotopic View of World Building in Contemporary Television Narrative», *The Velvet Light Trap*, núm. 79 (primavera), pp. 120-125.

TODOROV, Tzvetan (1975), «La lectura como construcción», en *Los géneros del discurso* (trad. Jorge Romero León), Caracas, Monte Ávila, 1996, pp. 93-106.

TOMÁS DE AQUINO (1274), «I, 39, 8. Utrum convenienter a sacris doctoribus sint essentialia personis attributa», en *Summa Theologiae*, Ottawa, Collège Dominicain d'Ottawa, 1941, pp. 247-250.

TRUFFAUT, François (1966), *El cine según Hitchcock* (trad. Ramón G. Redondo,), Madrid, Alianza, 1974.

TURNER, Mark (2006), «The Art of Compression», en Mark Turner (ed.), *The Artful Mind. Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity*, Oxford, Oxford University Press, pp. 93-113.

TURNER, Graeme (2019), «Approaching the cultures of use: Netflix, disruption and the audience», *Critical Studies in Television*, vol. 14, núm. 2, pp. 222-232.

TUSQUETS BLANCA, Óscar (1998), *Todo es comparable*, Barcelona, Anagrama.

VALENZUELA, José (2020), «Estudios literarios cognitivos», *Puentes de Crítica Literaria y Cultural*, núm. 7, pp. 10-17.

VAN DIJK, Teun A. (1978), *Estructuras y funciones del discurso, una introducción interdisciplinaria a la lingüística del texto y a los estudios del discurso* (trad. Myra Gann), México D. F., Madrid, Buenos Aires y Bogotá, Siglo XXI, 1980.

VARGAS LLOSA, Mario *et al.* (1982) «El folletín por entregas y el serial», *Anàlisi: Quaderns de Comunicació i Cultura*, núm. 9 (1984), pp. 143-166.

VILCHES, Lorenzo (1984), «Play it again, Sam», *Anàlisi: Quaderns de Comunicació i Cultura*, núm. 9, pp. 57-70.

VON SCHLEGEL, Friedrich (1797), «Fragmentos críticos» [del *Lyceum*], en *Fragmentos. Sobre la incomprensibilidad* (trad. Pere Pajerols), Barcelona, Marbot, 2009, pp. 25-55.

VON SCHLEGEL, Friedrich (1798), «Fragmentos del "Athenaeum"» en *Fragmentos. Sobre la incomprensibilidad* (trad. Pere Pajerols), Barcelona, Marbot, 2009, pp. 57-190.

VON SCHLEGEL, Friedrich (1800), «Ideas», en *Fragmentos. Sobre la incomprensibilidad* (trad. Pere Pajerols), Barcelona, Marbot, 2009, pp. 191-218.

VV. AA. (2012), Juego de Tronos. *Un libro afilado como el acero valyrio*, Madrid, Errata naturae.

WALLACE, David Foster (1989), «Trabajos para 102», *Profesor* (trad. José Luis Amores), Málaga, Pálido Fuego, 2021, pp. 32-41.

WALLACE, David Foster (1990), «*E unibus pluram*: televisión y narrativa americana», *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer* (trad. Javier Calvo), Barcelona, Mondadori, 2012, pp. 33-100.

WALTON, Kendall L. (1990), *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge (MA) y Londres, Harvard University Press.

WARREN, Robert Penn (1943), «Pure and Impure Poetry», *The Kenyon Review*, vol. 5, núm. 2 (primavera), pp. 228-254.

WATSON, Walter (1985), *La arquitectónica del significado. Fundamentos del nuevo pluralismo* (trads. Javier García Rodríguez y M.ª José Morán de Diego), Córdoba, Berenice, 2008.

WEIL, Simone (1937), «No empecemos otra vez la guerra de Troya», en *Escritos históricos y políticos* (trads. Agustín López y María Tabuyo), Madrid, Trotta, 2007, pp. 351-365.

WEITZ, Morris (1955), «The Role of Theory in Aesthetics», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 15, núm. 1 (septiembre de 1956), pp. 27-35.

WHITE, Mimi (2003), «Flows and Other Close Encounters with Television», en Lisa Parks y Shanti Kumar (eds.), *Planet TV: A Global Television Reader*, Nueva York y Londres, New York University Press, pp. 94-110.

WILLIAMS, Raymond (1961), *The Long Revolution*, Londres, Penguin Books, 1965.

WILLIAMS, Raymond (1974), *Television. Technology and Cultural Form*, [Londres], Fontana Original, 1979[4].

WILLIAMS, Raymond (1977), *Marxismo y literatura* (trad. Pablo di Masso), Barcelona, Península, 2000[2].

WILSON, Carl (2007), *Let's Talk About Love: Why Other People Have Such Bad Taste*, Nueva York y Londres, Bloomsbury, 2014. [Segunda edición ampliada.]

WINCKLER, Reto y Víctor HUERTAS-MARTÍN (eds.) (2022), *Television Series as Literature*, Singapur, Palgrave Macmillan.

WITTGENSTEIN, Ludwig (1921), *Tractatus logico-philosophicus* (trads. Jacobo Muñoz Veiga e Isidoro Reguera Pérez) (con *Investigaciones filosóficas* y *Sobre la certeza*), Madrid, Gredos, 2009, pp. 1-137.

WITTGENSTEIN, Ludwig (1949), *Estudios preliminares para la Parte II de las* Investigaciones filosóficas (trads. Edmundo Fernández, Encarna Hidalgo y Pedro Mantas), en *Últimos escritos sobre Filosofía de la Psicología. Volúmenes I y II*, Madrid, Tecnos, 2008, pp. 9-216.

WITTGENSTEIN, Ludwig (1953), *Investigaciones filosóficas* (trads. Alfonso García Suárez y Carlos Ulises Moulines) (con *Tractatus logico-philosophicus* y *Sobre la certeza*), Madrid, Gredos, 2009, pp. 153-633.

WITTIG, Monique (1980), «El pensamiento heterosexual», en *El pensamiento heterosexual y otros ensayos* (trads. Javier Sáez y Paco Vidarte), Barcelona, Egales, 2006, pp. 45-57.

YEATS, W. B. (1915), «The Scholars», en A. Norman Jettares (ed.), *Poems*, Houndmills y Londres, Macmillan Press, 1996[3], p. 243.

ZAFRA, Remedios (2017), *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*, Barcelona, Anagrama.

ZAVALA, Lauro (2004), «Fragmentos, fractales y fronteras: género y lectura en las series de narrativas breves», *Revista de Literatura*, volumen LXVI, número 131, pp. 5-22.

ZERBY, Lewis K. (1957) «A Reconsideration of the Role of Theory in Aesthetics-A Reply to Morris Weitz», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 16, núm. 2 (diciembre), pp. 253-255.

ZIFF, Paul (1953), «The Task of Defining a Work of Art», *The Philosophical Review*, vol. 62, núm. 1, pp. 58-78.

Filmografía: películas y teleseries [27]

1. *A Good Year* [*Un buen año*] (2006)
2. *Adventure Time* [*Hora de aventuras*] (2010-2018)
    «Tree Trunks», 1x4
    «Fionna and Cake», 3x9
    «BMO Noire», 4x17
    «A Glitch is A Glitch», 5x15
    «Food Chain», 6x7
    «Stakes», 7x6-13
    «Crossover», 7x23
    «Islands», 8x20-27
    «Elements», 9x2-9
3. *Adventure Time: Distant Lands* [*Hora de aventuras: Tierras lejanas*] (2020)
4. *Alfred Hitchcock Presents* [*Alfred Hitchcock presenta*] (1955-1962)
5. *Alias* (2001-2006)
6. *Alien* (1979)
7. *Amarcord* (1973)
8. *American Horror Story* (2011-)
9. *Angel* (1999-2005)

---

[27] Con el objetivo de presentar de forma clara y cómoda los más de ciento cincuenta películas, teleseries o episodios referenciados en la presente tesis, se ha optado por enumerar en orden alfabético todos los títulos en versión original (incluyendo el título traducido, en caso de que exista, entre corchetes) y su año de emisión. Hemos decidido prescindir de otros posibles datos de interés, fácilmente accesibles en internet, para evitar extendernos más de lo conveniente. Además, se han incluido en párrafos sangrados aquellos episodios concretos a los que les hayamos dedicado un espacio independiente en nuestro análisis.

10. *Annie Hall* (1977)
11. *Antidisturbios* (2020)
12. *Apagón* (2022)
13. *Atlanta* (2016–2022)
    «Value», 1x6
    «B.A.N.», 1x7
14. *Autodefensa* (2022)
15. *Banana* (2015)
16. *Beavis and Butt-Head* [*Beavis y Butt-Head*] (1993–2011)
17. *Before Midnight* [*Antes del anochecer*] (2013)
18. *Before Sunrise* [*Antes del amanecer*] (1995)
19. *Before Sunset* [*Antes del atardecer*] (2004)
20. *Better Things* (2016–2022)
    «Sam/Pilot», 1x1
    «Blood», 1x2
    «Brown», 1x3
21. *Big Little Lies* (2017–2019)
22. *Black Mirror* (2011–)
    «Black Museum», 4x6
23. *Blade Runner* (1982)
24. *Bones* (2005–2017)
25. *Breaking Bad* (2008–2013)
    «The Fly», 3x10
    «Felina», 5x16
26. *Brooklyn Nine-Nine* (2013–2021)
    «Thanksgiving», 1x10
    «Fancy Brudgom», 1x20
27. *Buffy The Vampire Slayer* [*Buffy, cazavampiros*] (1997–2003)
    «Hush», 4x10
    «The Body», 5x16
    «Once More, With Feeling» 6x7
28. *Buffy The Vampire Slayer XXX* (2012)
29. *Cachitos de hierro y cromo* (2013–)
30. *Carnivàle* (2003–2005)
31. *Carrizo* (2020)
    «El regalo», 1x3
32. *Cheers* (1982–1993)
33. *Chernobyl* (2019)

34. *Columbo* [*Colombo*] (1971–1978)
35. *CSI: Crime Scene Investigation — Las Vegas* (2000–2015)
36. *Cucumber* (2015)
37. *Cuéntame cómo pasó* (2001–2022)
38. *Curb Your Enthusiasm* [*Larry David*] (2000–)
39. *Dallas* (1978–1991)
40. *Dark* (2017–2020)
41. *Desperate Housewifes* [*Mujeres desesperadas*] (2004–2012)
42. *Dexter* (2006–2013)
43. *Dolor y gloria* (2019)
44. *Dragon Ball* (1986–1989)
45. *Dynasty* [*Dinastía*] (1981–1989)
46. *El desorden que dejas* (2020)
47. *El Ministerio del Tiempo* (2015–2020)
48. *Encounters of the Third Kind* [*Encuentros en la tercera fase*] (1977)
49. *Espíritu sagrado* (2021)
50. *Falcon Crest* (1981–1990)
51. *Fame* [*Fama*] (1980)
52. *Family Guy* [*Padre de familia*](1999–)
53. *Fargo* (2014–)
54. *Firefly* (2002)
    «Serenity», 1x1
    «The Train Job», 1x2
55. *Fortunata y Jacinta* (1980)
56. *Frankenstein* (1931)
57. *Friends* (1994–2004)
    «The One Where Rachel Tells…», 8x3
58. *Futurama* (1999–)
59. *Goodfellas* [*Uno de los nuestros*] (1990)
60. *Gossip Girl* (2007–2012)
61. *Gravity Falls* (2012–2016)
62. *Hannibal* (2001)
63. *Hill Street Blues* [*Canción triste de Hill Street*] (1981–1987)
64. *Hiroshima, mon amour* (1959)
65. *Horace and Pete* (2016)
    «Episode 1», 1x1
    «Episode 3», 1x3
    «Episode 6», 1x6

«Episode 10», 1x10

66. *Hot Fuzz* [*Arma fatal*] (2007)
67. *House of Cards* (2013–2018)
68. *How I Met Your Mother* [*Cómo conocí a vuestra madre*] (2005–2014)
69. *I, Claudius* [*Yo, Claudio*] (1976)
70. *I Love Lucy* [*Te quiero, Lucy*] (1951–1957)
71. *I May Destroy You* [*Podría destruirte*] (2020)
    «Would You Like to Know the Sex?», 1x11
    «Ego Death», 1x12
72. *In My Skin* (2018–2021)
73. *Jojo Rabbit* (2019)
74. *Kyaputen Tsubasa* [*Campeones: Oliver y Benji*] (1983–1995)
75. *La que se avecina* (2007–)
76. *La voz humana* (2020)
77. *Law & Order* [*Ley y orden*] (1990–)
78. *L'effondrement* [*El colapso*] (2019)
79. *Little House on the Prairie* [*La casa de la pradera*] (1974–1983)
80. *Lost* [*Perdidos*] (2004–2010)
81. *Lost In Translation* (2003)
82. *Looney Tunes* (1930–)
83. *Louie* (2010–2015)
84. *Love, Death & Robots* (2019–)
    «Three Robots», 1x2
    «The Witness», 1x3
    «Suits», 1x4
    «Sucker of Souls», 1x5
    «When the Yogurt Took Over», 1x6
    «Good Hunting», 1x8
    «Shape-Shifters», 1x10
    «Mason's Rats», 3x7
85. *Malcolm in the Middle* (2000–2006)
    «Bowling», 2x20
86. *Master of None* (2015–2021)
87. *Monty Python's Flying Circus* (1969–1974)
88. *Muffy the Vampire Layer* (1993)
89. *My Dinner with André* [*Mi cena con André*] (1981)
90. *My Mexican Bretzel* (2019)
91. *NCIS: Naval Criminal Investigative Service* [*NCIS: Investigación criminal*] (2003–)

92. *Niños robados* (2013)
93. *Northern Exposure* [*Doctor en Alaska*] (1990–1995)
94. *Orange Is the New Black* (2013–2019)
95. *Ozark* (2016–2022)
96. *Patria* (2020)
97. *Parks and Recreation* (2009–2015)
    «Born and Raised», 4x3
98. *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980)
99. *Prison Break* (2005–2017)
    «Allen», 1x2
    «Cell Test», 1x3
100. *Rick and Morty* [*Rick y Morty*] (2013–)
101. *Roseanne* [*reboot*] (2018)
102. *Rugrats* [*Rugrats, aventura en pañales*] (1991–2004)
103. *Russian Doll* [*Muñeca rusa*] (2019–2022)
    «Alan's Routine», 1x4
104. *Scarface* [*El precio del poder*] (1983)
105. *Scener ur ett äktenskap* [*Secretos de un matrimonio*] (1973)
106. *Scream* (1996)
107. *Seinfeld* (1989–1998)
108. *Seinto Seiya* [*Los caballeros del Zodiaco*] (1986–1989)
109. *Sense8* (2015–2018)
110. *Serenity* (2005)
111. *Sesame Street* [*Barrio Sésamo*] (1969–)
112. *Shaun of the Dead* [*Zombies Party*] (2004)
113. *Sin tetas no hay paraíso* (2008–2009)
114. *Six Feet Under* [*A dos metros bajo tierra*] (2001–2005)
    «Perfect Circles», 3x1
115. *South Park* (1997–)
116. *Star Trek* (1966–1969)
117. *Star Wars: Episode VIII: The Last Jedi* [*Episodio VIII: Los últimos Jedi*] (2017)
118. *Star Wars: Episode IX: The Rise of Skywalker* [*El ascenso de Skywalker*] (2019)
119. *Steven Universe* (2013–2020)
120. *Studio One* (1948–1958)
121. *Succession* (2018–2023)
122. *Tales from the Crypt* [*Historias de la cripta*] (1989–1996)
123. *The Amazing World of Gumball* [*El maravilloso mundo de Gumball*] (2011–2019)
124. *The A-Team* [*El equipo A*] (1983–1987)

125. *The Big Bang Theory* (2007–2019)
126. *The Corner* (2000)
127. *The Departed* [*Infiltrados*] (2006)
128. *The Fresh Prince of Bel-Air* [*El príncipe de Bel-Air*] (1990–1996)
129. *The Godfather* [*El padrino*] (1972)
130. *The Godfather Part II* [*El padrino. Parte II*] (1974)
131. *The Godfather Part III* [*El padrino. Parte III*] (1990)
132. *The Good Place* (2016–2020)
133. *The Irishman* [*El irlandés*] (2019)
134. *The Many Saints of Newark* [*Santos criminales*] (2021)
135. *The Midnight Gospel* (2020)
136. *The New Pope* (2019–2020)
137. *The Office (US)* (2005–2013)
    «Dinner Party», 4x13
138. *The Powerpuff Girls* [*Las supernenas*] (1998–2004)
139. *The Ren & Stimpy Show* [*Ren y Stimpy*] (1991–1996)
140. *The Simpsons* [*Los Simpson*] (1989–)
    «Little Girl in the Big Ten», 13x20
    «I, D'ho-bot», 15x19
141. *The Sopranos* [*Los Soprano*] (1999–2007)
    «College», 1x5
    «Commendatori», 2x4
    «Made in America», 6x21
142. *The Young Pope* (2016)
    «Episode 1», 1x1
    «Episode 2», 1x2
143. *The West Wing* [*El ala oeste de la Casa Blanca*] (1999–2006)
144. *The Wire* [*The Wire. (Bajo escucha)*] (2002–2008)
    «The Target», 1x1
    «The Detail», 1x2
    «The Buys», 1x3
    «Old Cases», 1x4
145. *The World's End* [*Bienvenidos al fin del mundo*] (2013)
146. *The X-Files* [*Expediente X*] (1998–2002, 2016–2018)
147. *Thelma & Louise* (1991)
148. *Thor* [III]*: Ragnarok* (2017)
149. *Thor* [IV]*: Love and Thunder* (2022)
150. *Tofu* (2015)

151. *Tom and Jerry* [*Tom y Jerry*] (1940–1968)
152. *True Detective* (2014–2019)
153. *Twin Peaks* (1990–1991)
154. *Two and a Half Men* (2003–2015)
155. *Unorthodox* (2020)
156. *Vamos Juan* (2020)
157. *Venga Juan* (2021–2022)
158. *Vergüenza* (2017–2020)
159. *Videodrome* (1983)
160. *Vis a vis* (2015–2019)
161. *Vota Juan* (2019)
162. *Yojôhan shinwa taikei* [*The Tatami Galaxy*] (2010)
163. *Yojôhan Time Machine Blues* [*The Tatami Time Machine Blues*] (2022)
164. *Yoru wa mijikashi aruke yo otome* [*The Night Is Short, Walk On Girl*] (2017)